nr 4
ANUL IV (40)
revistă lunară
de cultură
cinematografică
BUCUREŞTI – APRILIE – 1966

cinema



cinema
revistă lunară de cultură cinematografică

SUMAR

CINEMATOGRAFIA NAŢIONALĂ — de *Prof. Dr. Mihnea Gheorghiu*, vicepreşedinte al Comitetului de Stat pentru Cultură şi Artă 1

A 45-a ANIVERSARE A PARTIDULUI

Ştefan Ciobotăraşu — Eroul de lîngă noi 2
Colea Răutu — Un om 3
Ioan Grigorescu — La înălţimea faptelor şi a legendei 3
Mihai Iacob — Prezente în memoria spectatorului 4
Irina Petrescu — Diversitate şi forţă 5
Gheorghe Dinică — Eroismul se descoperă în acţiune! 5
Virgil Calotescu — Mărturia imaginii 6

CRONICA

Rebreanu şi filmul (**Răscoala**) — de *Şerban Cioculescu* 8
Un nou documentar: **Trestia** — de *Val. S. Deleanu* 9
Dialog post-factum cu Mircea Mureşan — de *Valerian Sava* 10
Titus Mesaroş, realizatorul filmului **Trestia** despre Delta cinematografică 11
Haiducii — de *Gelu Ionescu* 12

FESTIVALURI

Lucian Pintilie după Mar del Plata (interviu) — de *Rodica Lipatti* 14

PROFIL: Antonioni — de *Ov. S. Crohmălniceanu* 15

CRONICA FILMULUI STRĂIN

Anatomia unei psihoze (**Adevărata faţă a fascismului**) 17
Contemporaneitatea — pretext (**Finala buclucaşă**) 17
Argonauţii casei „Columbia" (**Corăbiile lungi**) 18
Haz în conserve (**Parcarea interzisă**) 18
Un francez la Londra (**Hai, Franţa!**) 19
Déjà vu (**O clasă neobişnuită**) 19
Rampa şi platoul (**Viaţa începe la ora 8 seara**) 20

CONTRACRONICA

Nanuk, documentarul... — de *Radu Cosaşu* 20

TELECRONICA: Proza — de *Valentin Silvestru* 21

REVISTA REVISTELOR

Reflector pe Ciné-Monde 22

CRONICA FILMULUI DE ANIMAŢIE

La orizont litoralul — Al 8-lea univers 23
O întîlnire utilă şi binevenită 24

ŞANTIER

Mai e un singur loc în iad — de *Mircea Mohor* 27
Un cuvînt nou: Transtrav — de *Szasz Ianos* 30

CORESPONDENŢE

Cazul Bellocchio — de *Enrico Rossetti* 32
Tours — locul unei vaste dezbateri — de *François Maurin* 33

TRECUT DE 70 DE ANI DAR MEREU ACTIV

L'Herbier — de *Jerzy Toeplitz* 35

MEDALION

Ingrid Bergman cea de ieri şi cea de azi — de *Eva Sîrbu* 37

PRIM PLAN — Ilarion Ciobanu 39

CRONICA CINEMATECII — de *D.I. Suchianu* 40

MERIDIANE — SECVENŢE — FILMUL PE GLOB

ŞTIRI DIN STUDIOURILE „BUCUREŞTI", „SAHIA", „ANIMAFILM"



Irina Petrescu, laureată a premiului de interpretare feminină la Festivalul de la Mamaia şi protagonistă a filmului *Duminică la ora* **6**.

Foto Hedy LÖFFLER



Luminiţa Iacobescu, studentă a Institutului de artă teatrală şi cinematografică din Bucureşti, a apărut în această stagiune în două filme: *Camera albă* şi *Calea Victoriei*.

Foto A. MIHAILOPOL

a 45-a aniversare a partidului

În domeniul cinematografiei, anul României Socialiste a fost un „an de avînt" în ceea ce priveşte volumul producţiei celor trei studiouri de filme, precum şi a numărului de spectatori. A fost şi un an de succese internaţionale, dintre care unele importante, atît la filmul artistic de lung-metraj, cît şi la principalele sectoare ale scurt-metrajului: documentarul, filmul de artă şi filmul de ştiinţă popularizată. Au fost realizate 15 filme artistice de lung-metraj, dintre care se remarcă **Pădurea spînzuraţilor**, distins cu Premiul pentru regie la Cannes, **De-aş fi... Harap Alb**, premiat la Festivalul internaţional de la Moscova, **Procesul alb**, **Răscoala**, **Haiducii** şi altele, filme ce au demonstrat posibilităţile mari ale artei şi tehnicii noastre cinematografice.

Filmul documentar s-a impus şi în acest an prin cîteva producţii valoroase, tinzînd spre o expresie cinematografică modernă, concisă şi sugestivă, ca în filmele **Spre cer**, **A cui e vina?**, **Oltenii din Oltenia**, **Ciucurencu** şi altele. O caracteristică a producţiei noastre de filme pe 1965 este apariţia şi dezvoltarea unei vădite şi rodnice diversităţi de stiluri şi mijloace de expresie artistică — ca în cazul filmului **Duminică la ora 6**, ale cărui calităţi incontestabile au ridicat şi nivelul teoretic al controversei pe care a stîrnit-o — prin afirmarea unor regizori tineri, de un real talent şi prin progresul tehnico-artistic al producţiei naţionale de filme. Au fost create condiţii favorabile pentru realizarea unor coproducţii cinematografice cu rezultate îmbucurătoare. Studioul „Bucureşti", studioul „Alexandru Sahia" şi studioul „Animafilm" acum în dezvoltare au lucrat cu o sporită grijă faţă de sarcinile respective de plan, faţă de îndatoririle ideologice ce revin cinematografiei în ansamblul de obiective ale artei şi culturii noastre în etapa actuală. Asociaţia Cineaştilor, în colaborare cu Arhiva Naţională de Filme,



Un film care acționează asupra conștiinței oamenilor de azi cu forța de convingere a faptelor mereu vii: Lupeni 29.

cinematografia națională

Prof. dr. Mihnea GHEORGHIU
Vicepreşedinte al Comitetului de Stat pentru Cultură şi Artă

cu revista „Cinema" şi alte publicaţii artistice, au participat cu succes la dezvoltarea culturii cinematografice în masele largi ale iubitorilor de film. O serie de acţiuni pe plan central şi local, ca Festivalul naţional al filmului de la Mamaia şi Festivalul filmului la sate, au contribuit, de asemenea, la stimularea interesului larg pentru cinematograf. Numărul spectatorilor de film a trecut de 200 milioane anual. Un merit important în această realizare satisfăcătoare revine şi miilor de lucrători din reţeaua cinematografică de stat, de la oraşe şi sate.

În domeniul cinematografiei (unde planul pe 1965 a fost îndeplinit şi depăşit), s-au înregistrat şi cîteva slăbiciuni, unele de fond, asupra cărora, în anul curent, urmează să se îndrepte, cu precădere, atenţia Consiliului Cinematografiei. Principala lipsă a producţiei filmului de lung-metraj din anul trecut constă în numărul insuficient de filme inspirate din actualitate, în faptul că tocmai filmele cu tematică actuală nu au reuşit să cuprindă aspectele cele mai semnificative ale societăţii noastre şi să se exprime într-un limbaj cinematografic corespunzător, de un înalt nivel profesional. Publicul şi critica cinematografică şi-au manifestat dezaprobarea pentru lipsa de exigenţă artistică şi anemia conţinutului unor producţii ca *Dincolo de barieră* sau *Camera albă*. Adeseori, producţia de filme artistice a funcţionat cu o ritmicitate defectuoasă, care a defavorizat efortul unităţilor pentru realizarea indicilor economici la nivelul stabilit. La această situaţie a contribuit şi lipsa unei juste viziuni de ansamblu, în perspectivă, a planului de filme artistice, faptul că an de an conducerea studioului „Bucureşti" nu asigurase, din vreme, un portofoliu de scenarii ferm.

Planul de filme pe 1966 şi măsurile în curs pentru asigurarea portofoliului, precum şi îmbunătăţirea metodologiei procesului de producţie, mobilizarea mai efectivă a forţelor creatoare din cinematografie, a ACIN-ului şi a Secţiei de cinematografie a Uniunii Scriitorilor, folosirea deplină a bazei tehnico-materiale vor contribui, fără îndoială, la remedierea unor lipsuri constatate în anii trecuţi. Oficiul de dezvoltare şi cercetare tehnică, nou creat pe lîngă Centrul de producţie cinematografică, va juca un rol tot mai important în rezolvarea problemelor ce se ridică, necontenit, la nivelul industriei mondiale a filmului. Realizarea epopeii naţionale cinematografice va constitui, la rîndul său, un obiectiv principal în planul cincinal al cinematografiei.

În anul ce precedă al III-lea Festival naţional al filmului şi I-ul Festival internaţional de la Mamaia, spectatorii au apreciat cu deosebită simpatie filmele româneşti valoroase şi au urmărit cu mult interes programele de filme străine date în reţea, printre care se numără şi pelicule de mare succes, semnate de cineaşti cu reputaţie mondială. În acelaşi timp, Direcţia Reţelei Cinematografice şi Difuzării Filmelor a pus în circulaţie unele filme lipsite de mesaj artistic şi educativ, după nişte criterii în primul rînd comerciale. Realizarea planului de spectatori nu trebuie însă, cîtuşi de puţin, să diminueze eficienţa ideologică a spectacolului de film, a cărui însuşire principală stă în calitatea sa de factor de răspîndire a culturii şi artei, la un nivel estetic superior.

În anul 1966, producţia naţională de filme se prezintă în situaţia de a se putea obţine un progres vădit în toate sectoarele de activitate, artistic, tehnic şi organizatoric şi întîmpină a 45-a aniversare a Partidului cu însufleţirea şi certitudinea rolului fruntaş ce-i revine în intensificarea muncii politice de masă pentru formarea omului nou, animat de înalte ţeluri ale moralei comuniste, cu un larg orizont cultural, pentru înflorirea necontenită a naţiunii socialiste române.

a 45-a aniversare a Partidului

ȘTEFAN CIOBOTĂRAȘU

Eroul de lîngă noi

„Am interpretat adesea muncitori pentru că, de fapt, viața muncitorului e viața mea". (Ștefan Ciobotărașu în Lupeni 29)



Noi actorii care am trăit în două epoci avem termeni gravi de comparație în ideea de țară, de clasă. Problemele noastre coincid cu transformarea din jurul nostru. Joc teatru de vreo 35 ani. Mai ales în ultimii ani însă acumulările mele profesionale au făcut un salt interesant prin contact cu acest personaj deosebit care e comunistul. Eroul comunist are ecouri foarte vechi în viața țării și a mea personală — am fost martor al grevei de la Lupeni, părinții mei au fost ceferiști. Varga pe care aveam să-l interpretez în Lupeni e unul din eroii comuniști pe care i-am cunoscut. Dar Varga e un comunist miner, aparținînd Văii Jiului. Munca în subteran imprimă oamenilor o gravitate, o duritate, o bărbăție și stăpînire de sine de care trebuie să ții seama ca să înțelegi oamenii care au făcut greva. Varga m-a interesat și prin candoarea lui de om de familie, în sensul cel mai larg, prin sentimentul de solidaritate în care intră toți coechipierii lui. Prin faptul că vedea mai departe decît blidul din fața ochilor. Luptau cu toții pentru drepturi economice, el punea însă problema categoric: pîinea se adjudecă prin luptă politică. Trăsăturile nobile specifice eroului comunist trebuiau să fuzioneze cu trăsăturile specifice unui anume om, crescut într-un anume loc și cu un mod propriu de a simți.

Nu toți scriitorii au prins de la început în condei complexitatea acestui nou tip de erou. Îmi aduc aminte de primul meu rol la București într-o piesă în care eram secretar de partid. Aveam de spus doar vreo două vorbe: apăream în scenă la sfîrșitul piesei, deus ex machina, și-l arestam pe chiabur. Pe atunci apăruse șablonul „omului cu șapcă". Ce legătură putea fi între asemenea manechine și activistul real, care se difuzase în marea masă? Avem scriitori interesanți care au creat unele premize de roluri. N-aș vrea să jignesc pe nimeni, dar din păcate nu prea am găsit scenariile revelatoare pe care le caut, ci mai mult pretexte pentru a da din nou lucruri fruste. Nu cred că am realizat mare lucru în această privință față de exigențele care ar trebui să existe. Bineînțeles, spiritul de partid nu se manifestă doar în crearea rolurilor de activiști. Mie îmi plac oamenii care au conflicte personale, care suferă, chiar greșesc, dar evoluează pentru că realitatea vieții noastre îi trage înainte.

Sabin din *Străinul* e și el muncitor și el un om de familie, ca Varga. Dar concepe altfel familia, într-un mod mult mai limitat: căsuța lui, gospodăria lui, feciorul pe care vrea să-l vadă primul în toate. E mai mic burghez, mai impresionabil, gata să lunece în greșeli pentru că nu vede clar. Apoi merge și el în pas cu vremea. Dar integrarea aceasta mi se pare cam schematică.

În *La vîrsta dragostei* al lui Francisc Munteanu am avut unul din rolurile preferate: un muncitor fruntaș din zilele noastre, cu o optică serioasă asupra vieții, un excelent tată de familie și un excelent șef de colectiv care se bucura de autoritate printre tinerii cu care muncea. Dar în confruntarea reală cu viața e pentru un moment depășit de modul vechi, limitat de a înțelege noțiunea de familie. Oamenii nu sînt albi din cap pînă în picioare și călirea lor, curățirea de zgură se face printr-un proces complicat, prin arderi interioare. Vorbim în mod obișnuit de roluri, pentru că profesional sîntem legați de ele. Dar e greșit să zici că poți „reda" omul pe scenă, pe ecran. De fapt nu e vorba de o redare, ci de o topire a rolurilor în ființa noastră. Am interpretat adesea muncitori pentru că de fapt viața muncitorului e viața mea.

Momentele luptei revoluţionare a Partidului îşi păstrează forţa lor edificatoare în amintirea celor care le-au trăit. Ele au intrat în legendă, unde poporul le perpetuează strălucirea eroică. Datoria noastră, a regizorilor, scenariştilor şi tuturor cineaştilor este ca, pe măsura talentului fiecăruia, să oferim contemporanilor opere la înălţimea eroicelor fapte şi a legendei.

COLEA RĂUTU

Un om

Rolul lui Ardeleanu din *Setea* îmi plăcuse încă de la citirea scenariului. Mă impresionase acest om bun, curajos şi dîrz şi m-am gîndit mult cum să-l realizez în aşa fel încît să fie evident de ce are o mare influenţă asupra tuturor. Nu ştiu de ce, dar m-am dus cu mintea înapoi la Ilie Barbu din *Desfăşurarea*. La el venise un prieten de şcoală cu care păscuse oile, acum secretar de judeţeană. Cum m-a apropiat Ţurlea pe mine, Ilie Barbu? Ce fel de om ar fi putut avea priză asupra mea, ţăran amărît, cum ar fi putut el să mă convingă, să mă lămurească? I-am imaginat o biografie lui Ardeleanu. Mi l-am închipuit de cînd era copil, apoi la o şcoală de meserii, în legătură cu comuniştii. Cînd a venit în sat, oamenii trebuiau să înţeleagă ce fel de om e un comunist. *A fi just şi principial, înseamnă a fi omenesc.* Discuţiile pe care trebuia să le poarte aveau să fie pe un ton scăzut, să meargă direct la inimă. Eu am avut norocul ca eroii mei să aibă texte scrise pentru a fi vorbite, nu citite, cum din păcate se întîmplă adesea. Şi în *Moara cu noroc* a lui Victor Iliu, şi în *Desfăşurarea* lui Paul Călinescu şi în *Lupeni* şi *Setea* de Drăgan. Acest lucru m-a ajutat ca să încerc să imprim eroului meu ceea ce se cheamă „farmec". Că-i boţit, că-i urît, n-are importanţă. El trebuie să radieze simpatie şi pe ecran, aşa cum şi în viaţă figurile luptătorilor iradiază căldură. Nici lui Ardeleanu, nici lui Ilie Barbu, nici lui Petre Letean nu le ardea de glumă. Dar românul şi la necaz face haz. Aşa că trebuia să găsesc şi eu o undă de umor care să facă personajele mai atractive, mai naturale, mai omeneşti. Pentru că în primul rînd comunistul este un Om.



„A fi just şi principial înseamnă a fi omenesc" (Colea Răutu în Desfăşurarea)



„Prezente în memoria spectatorului sînt tocmai acele filme care s-au legat în mod organic de momentele importante ale luptei şi cuceririlor poporului nostru." (cadru din Străinul)

IOAN GRIGORESCU

La înălţimea faptelor şi a legendei

În modul cel mai justificat, ne-am obişnuit să considerăm filmele a căror acţiune e legată de momente ale luptei partidului pentru eliberarea poporului şi a patriei, pentru construirea unei vieţi noi, drept filme de actualitate. Găsesc că aceasta este foarte firesc. Deschizînd o pagină glorioasă din lupta partidului, reînviind-o prin intermediul creaţiei artistice, un film ca Lupeni 29 de Mircea Drăgan nu rămîne o simplă descriere a unui fapt istoric, ci acţionează asupra conştiinţei oamenilor de azi, cu forţa de convingere a faptelor mereu vii. Momentele din viaţa ţării înfăţişate în Străzile au amintiri şi Cartierul veseliei de Manole Marcus, în Valurile Dunării de Liviu Ciulei, Soldaţi fără uniformă şi La patru paşi de infinit de Francisc Munteanu, în Procesul Alb de Iulian Mihu, Duminică la ora 6 de Lucian Pintilie, Străinul de Mihai Iacob, Setea de Mircea Drăgan sau Cînd primăvara e fierbinte de Mircea Săucan, le simţim apropiate şi realizările cinematografice respective pot fi socotite filme de actualitate, fiindcă valoarea şi actualitatea unei opere sînt în funcţie de gradul influenţei transformatoare exercitate asupra contemporanilor.

Vorbind despre cele mai importante momente din viața poporului nostru, e firesc să ne întrebăm care a fost contribuția cinematografiei noastre la oglindirea unei atît de bogate etape din istoria patriei, cum sînt cei 45 de ani de existență a Partidului Comunist Român.

Pornind de la marile greve ale anului 20, urmate de anii de formare și călire în luptele proletare a partidului marxist-leninist al clasei muncitoare din România, continuînd cu anii rezistenței împotriva jugului fascist, și cu ridicarea întregului popor, într-un front comun, pentru eliberarea patriei și ajungînd la momentele definitorii ale istoriei naționale — instaurarea puterii democrat-populare și construirea socialismului — din toată această perioadă, cinematografia noastră a cuprins tematic cîteva momente, edificatoare, dar insuficient de cuprinzătoare. S-ar putea vorbi despre adevărate „pete albe", pe care le putem descoperi contrapunînd istoria ultimilor 45 de ani felului cum ea e oglindită de arta cinematografică. Avem un film al marii greve din 1929, avem cîteva filme legate de viața poporului și lupta partidului dintre cele două războaie, precum și cîteva pelicule închinate momentului eliberării. În schimb, se află înaintea noastră, neatinse, zeci de teme din care cineaștii noștri trebuie să-și facă un titlu de onoare, abordîndu-le: un film închinat luptelor proletare din anii 20, un film al Griviței Roșii, un film al luptei petroliștilor, alte noi și mai elocvente realizări cinematografice despre lupta pentru eliberarea țării, atîtea și atîtea teme de o bogăție de necuprins, cu conflicte cu adevărat cruciale, demne de talentele celor mai exigenți artiști, inspirate din perioada consolidării puterii populare, sau din opera de desăvîrșire a construcției socialiste în anii pe care-i trăim.

Mihnea Gheorghiu vorbea într-un articol recent despre planul realizării unei epopei cinematografice naționale care să aducă pe ecran momente esențiale din întreaga istorie a poporului român, de la apariția sa pînă în prezent. În mod firesc, din acest plan cu adevărat inspirator nu lipsesc, ci se cer cuprinse cît mai larg evenimentele și etapele hotărîtoare ale ultimilor 45 de ani.

Succesul înregistrat de unele din filmele citate mai sus atestă interesul publicului pentru o astfel de tematică majoră, precum și măiestria artistică cu care unele pelicule amintite au fost realizate. O serie de interpreți de valoare, ca Ștefan Ciobotărașu, Colea Răutu, Sandu Sticlaru, Toma Caragiu, Irina Petrescu, Antoaneta Glodeanu, Iurie Darie, Gheorghe Dinică au dat consistență artistică unor roluri din Lupeni 29, Setea, Cînd primăvara e fierbinte, Străzile au amintiri, Cartierul veseliei, Duminică la ora 6, Procesul alb, reușind să înfățișeze iubitorilor de film portrete care le-au devenit dragi. Astfel de actori, cît și regizorii care au lucrat cu ei, realizatori ai unor eroi autentici, găsesc că ar trebui să se afle mai mult în atenția scenariștilor, pentru ca rodul creației lor să fie mai împlinit.

Momentele luptei revoluționare a Partidului își păstrează forța lor edificatoare în amintirea celor care le-au trăit. Ele au intrat în legendă, unde poporul le perpetuează strălucirea eroică. Datoria noastră, a scenariștilor, a regizorilor și a tuturor cineaștilor este ca, pe măsura talentului fiecăruia, să oferim contemporanilor opere, la înălțimea eroicelor fapte și a legendei.



Confruntarea unor destine individuale și împletirea lor cu lupta organizată a poporului compun un tablou social viu și convingător prin simplitate (Cartierul veseliei).



O temă prea puțin abordată: tinerețea înfruntînd riscurile luptei (cadru din Cartierul veseliei)

MIHAI IACOB

Prezente în memoria spectatorilor

Nu întîmplător filmele cel mai des evocate în studiile de specialitate și, mult mai important, prezente în memoria spectatorilor, sînt tocmai acele opere de artă care s-au legat în mod organic de momentele importante ale luptei și cuceririlor poporului nostru. Fragmente din aceste filme, secvențe esențiale, s-au fixat în memoria și poate în conștiința spectatorilor, ca niște coperte de carte care evocă filmul.

Dacă în Răsună Valea, în ciuda unor incomplete realizări tehnice și a unei povestiri cinematografice lineare, suflul șantierului se transmitea frust, și lozincile în priză directă dădeau un fior de emoție sălii, în Desfășurarea construcția dramaturgică solidă aducea în fața spectatorilor chipul reprezentativ al țăranului, viu, convingător, complex, aș spune complet. Pe parcurs, eroii au cîștigat în umanitate, filozofia lor a devenit mai densă și mai clară, ideile pentru care militau se expuneau și se recepționau mai direct. În același timp, fizionomia se particulariza, prindea carne. Mihai din Valurile Dunării reprezintă o treaptă certă în galeria tipologică a unor personaje care se rețin, și evoluția lui sinuoasă devine integral credibilă. Interesant este că în acest film, în care acțiunea se desfășoară aproape în întregime pe un șlep, într-un cerc închis, ecoul lumii dinafară, țăcănitul mitralierelor răsună nu numai în urechile ci și în sufletul personajelor. Valurile Dunării oferea un punct de vedere nou. Ansamblul fenomenului era reflectat în evoluția unor caractere, iar investigația artistică nu mergea în lărgimea fenomenului, ci în adîncimea lui.

Dacă în Valurile se picta urmărind detaliul, în Setea fresca socială se realizează în pete de culoare care, alăturate, dau o puternică senzație de forță, de vigoare. Setea poate fi socotit ca momentul apariției scenelor de mase în filmele noastre. Am reținut și îmi amintesc cu o mare senzație de prospețime momentul sosirii moților, prăvălirea acelor munți pe picioare spre sat, descris cu forță și cu un fel de simț al masivității deosebit, moment care, repet, păstrează încă, la o simplă evocare, întreaga lui încărcătură emoțională. Tot în Setea — masa de oameni care, devenită personaj, respira unison, urmărind cu înfrigurare, cu chipuri interesant diferențiate și în același timp egal tensionate, acțiunea lui Ardeleanu în momentul: „Cel de vei sări, primul vei muri".

Abordînd tema rezistenței, din interior în afară, Străzile au amintiri situează în centrul preocupărilor problema confruntării psihologice, interioare, între două personaje, confruntare în care, elementul negativ, deși fizic superior, mai puternic, se dovedește a fi mai slab și vulnerabil pe plan moral. În Cartierul veseliei, împletirea unor destine individuale cu lupta organizată oferă un peisaj pitoresc, în care luminozitatea eroilor se conturează cu ajutorul unor mijloace lipsite de ostentație... O formăartistică interesantă, controversată, dar care nu trebuie negată, o oferă filmul Duminică la ora 6. Moartea eroinei — acea dizolvare în obiecte — interpretarea remarcabilă a Irinei Petrescu, creează un moment antologic, în care forma cinematografică împlinește foarte adecvat conținutul... În Procesul alb, preocuparea pentru ritm și o formulă interesantă de montaj cinematografic evocă evenimente importante, povestite și anterior de alte filme, într-un fel nou, dinamic, demonstrînd că substanța etică și dramatică a acestor momente este departe de a se fi epuizat.

În centrul tuturor acestor filme a stat nemijlocit lupta directă a partidului. Nu pot fi însă omise din această scurtă privire filmele istorice de mare anvergură, care pe lîngă suflul patriotic, completează imaginea posibilităţilor tehnice de care dispunem. Este impresionant în filmul Tudor momentul trecerii Oltului, noaptea, cu făclii, sau adunarea de la Padeş. Tudor îmbină dramatismul momentelor cu acţiunea strînsă, viguros urmărită, palpitantă. În sfîrşit, Pădurea spînzuraţilor, operă de maturitate şi Răscoala, cu galeria lui de caractere pregnante şi o modalitate de expresie riguros ancorată în conţinut. Îmi permit să închei reamintind — cu referire la peisajul filmului românesc — un citat despre Rebreanu, în care se spune că paginile operelor sale sînt ca nişte picături transparente, dar care, adunate, aduc vuietul şi tumultul mării...



Duminică la ora 6 evocă evenimente importante povestite şi anterior de alte filme, într-un fel nou, dinamic, demonstrînd că substanţa etică şi dramatică a acestor momente este departe de a se fi epuizat.

IRINA PETRESCU

Diversitate şi forţă

De la bun început trebuie să spun că, spre deosebire de teatru, cinematografia noastră a fost mult mai generoasă faţă de tematica luptei ilegale. Spun asta ca fenomen general. În ceea ce mă priveşte, din filmele în care am jucat, majoritatea sînt filme de ilegalitate. Adunate toate la un loc, începînd cu Valurile Dunării şi sfîrşind cu Duminică la ora 6, eroinele mele demonstrează un fel de evoluţie dinspre luarea de cunoştinţă înspre participarea directă. Dinspre pasivitate, înspre luare de poziţie. De la pasivitatea înspăimîntată a Anei din Valurile Dunării, la încercarea timidă de a înţelege a Soniei din Străinul şi de acolo la adeziunea totală, la poziţia activă a Ancăi din Duminică la ora 6. Ceea ce mi se pare că le uneşte, le înrudeşte, este faptul că toate sacrifică ceva preţios din existenţa lor şi dimensiunea sacrificiului este direct proporţională cu gradul de angrenare în luptă. Ana cea pasivă şi neştiutoare din Valurile Dunării îşi pierde bărbatul. Sonia din Străinul — unica posibilitate de realizare afectivă. Anca din Duminică la ora 6 îşi pierde viaţa. Desigur că dintre toate, aceasta din urmă mi se pare mai interesantă şi emoţionantă, cu atît mai mult cu cît, angrenîndu-se în această luptă, ea ştie cu ce poate plăti.

În Valurile Dunării m-a impresionat inteligenţa, maturitatea şi prudenţa lui Toma — Lazăr Vrabie. În Lupeni 29, căldura şi umanitatea lui Varga — Ştefan Ciobotăraşu. Eroismul adolescent, puţin stîngaci şi teribilist al lui Andrei — Ştefan Iordache din Străinul. Spiritul organizator şi profund conştient, pe care îl imprimă Gheorghe Dinică eroilor săi. Eroismul interiorizat al lui Radu — Dan Nuţu — din Duminică la ora 6. De fapt acea interiorizare este comună celor trei comunişti din film şi le impune un fel lapidar de a se manifesta, care poate să treacă drept uscăciune sau răceală, dar nu e decît o mare gravitate şi seriozitate. Sînt puţin înrudiţi cu eroii lui Gheorghe Dinică. Sînt eroi care completează galeria personajelor interpretate de Ştefan Ciobotăraşu sau Colea Răutu. Ceea ce mi se pare realizat şi preţios în peisajul filmului nostru de ilegalitate, este tocmai această prezentare diversă, de individualităţi angajate, care răspund, fiecare conform sensibilităţii sale, posibilităţii de a se dărui sau de a-i face pe alţii să vină alături, într-un cuvînt cu datele lui umane. Mi se pare valoroasă în aceşti eroi prezenţa unor date umane care te fac — ca spectator — să mergi alături de ei, să-i urmezi. Asta se poate numi şi putere de convingere, şi această putere de convingere este prezentă în filmele noastre de ilegalitate, dacă nu de la începutul pînă la sfîrşitul unui film, cel puţin în momente, şi acele momente devin esenţiale.

Momentul înălţării steagului din filmul Lupeni 29, de exemplu, îţi creează prin imagine, senzaţia de înălţime. Asociaţia poate fi deci şi plastică. Acel moment te îndeamnă să-l crezi şi să-l consideri „moment cheie", moment culminant al filmului. Este o demonstraţie de energie, de intransigenţă, de forţă... Mai există, tot în Lupeni, un moment de înfruntare, mai profund şi mai grav, poate mai puţin spectaculos: ieşirea lui Varga în stradă şi mersul lui, în plină interdicţie, pe străzile Lupenilor. Exemplele sînt foarte multe. Aş putea să mai citez interogatoriul din Străzile au amintiri, deosebit de convingător şi emoţionant, atît de emoţionant încît te obligă să participi cu toată fiinţa, te angajează. În Valurile Dunării, momentul în care Mihai — Liviu Ciulei — înţelege, şi se oferă să-şi rişte viaţa, pentru a-i da posibilitate lui Toma să-şi îndeplinească misiunea. Şi, în sfîrşit, pentru că îmi este cel mai aproape şi mai proaspăt în memorie, momentul final din Duminică la ora 6. Momentul în care Radu îşi învinge o pornire de panică aproape copilărească, în faţa cursei în care a căzut. Ceea ce mi se pare emoţionant şi adevărat în acel moment este tocmai faptul că eroul îşi învinge spaima sub ochii noştri, sub ochii noştri învaţă să se stăpînească, şi de fapt se maturizează. În secunda aceea în care Radu se întoarce spre maşină, slăbiciunea lui de o clipă a devenit putere. Imaginea neclară ne sugerează tot ce i se va întîmpla. Va fi a treia oară închis, bătut, schingiuit şi pentru a treia oară nu va vorbi...

Ţin la aceşti eroi şi la experienţa lor şi mi se pare — s-ar putea să fiu subiectivă — că, aşa cum sînt, fac şi ei parte din acele variate şi multe faţete din care se compune marea figură a comunistului român.

GHEORGHE DINICĂ

Eroismul se descoperă în acţiune!

Eu n-am avut ocazia să lupt în ilegalitate, n-am avut deci nici un fel de experienţă de viaţă în sensul ăsta. Înspre eroii mei am pornit de la ceea ce ştiam despre ilegalişti din auzite, din citite, din cultura mea politică. Am plecat de la convingerea că ei au fost cei mai înaintaţi oameni ai epocii lor, că au trăit, au existat cu adevărat, au fost oameni, şi oameni de cea mai bună calitate. Oameni care au iubit şi au suferit...

Istoria luptei comuniste la noi ne descoperă tipuri atît de interesante, de variate, caractere puternice, deosebite. Eu mi i-am reprezentat ca pe nişte poeţi — luptători lucizi şi fermi, cu un orizont de gîndire şi simţire neobişnuite, cu simţul frumosului, animaţi de dorinţa de a schimba şi înfrumuseţa vieţile oamenilor. Nu cred însă că un asemenea tip de erou poate fi privit dinafară, realizat în date exterioare, din cîteva fraze pe care le rosteşte. Dacă limităm un asemenea erou la cîteva replici, îl văduvim de toată complexitatea personalităţii sale. Devine cu mult mai puţin decît a fost în realitate.

În ceea ce mă priveşte, n-am avut prea multe ocazii, e drept, pentru că am jucat în puţine filme închinate ilegalităţii, dar am încercat să mă apropii de eroii mei prin înţelegere, şi într-un fel, prin afecţiunea mea pentru ei şi pentru idealurile lor. Atîta doar că e dificil să nu acţionezi, să-ţi joci un erou prin excelenţă activ, numai din replici, din vorbe. În Străinul, eroul meu apare la urmă, parcă anume ca să tragă concluziile filmului. În Comoara din Vadul Vechi, am un episod în care ţin discursuri... Rolul comunistului, mi se pare mie, este să acţioneze, nu numai să ţină discursuri. Cred că greşeala începe chiar de la scenariu şi poate şi de la ideea de a face din toate filmele noastre despre ilegalitate, filme-epopee. Cred că se simte nevoia unor filme cu eroi, eroi cu personalitate bine conturată, bine dezvoltată, proiectată pe fundalul unei epoci de frămîntări, cum a fost aceea a luptei în ilegalitate. Ceea ce reproşez rolurilor interpretate de mine — mai puţin celui din Procesul alb — este tocmai lipsa de acţiune. Eroii adevăraţi sînt vii, au frămîntările lor, poezia lor, generozitatea şi frumuseţea lor. Sînt antrenaţi în conflicte adevărate de viaţă, se manifestă puternic, în plină acţiune. Să ne lăsăm eroii să fie eroi, şi nu spectatori ai propriilor lor fapte!



„Am încercat să mă apropii de eroii mei prin înţelegere şi prin afecţiunea mea pentru ei şi pentru idealurile lor" în (Procesul alb).

a 45-a aniversare a partidului

Edițiile săptămînale ale Actualității în imagini, zecile de filme documentare realizate anual, ca și producțiile de alte genuri ale studioului „Alexandru Sahia", scriu cronica vie a epocii noastre.

Imprimate pe peliculă, chipurile și eforturile constructorilor socialismului, din economie și cultură, crîmpeiele cele mai diverse din viața contemporanilor noștri, se transmit generațiilor viitoare cu elocvența unui letopiseț în imagini.



Film cu o ritmică interioară captivantă, Construim reușea să cuprindă în noua geografie a țării compusă pe verticală un ritm de muncă unitar, al țării, al nostru, al tuturor.

Virgil CALOTESCU

MĂRTURIA IMAGINII

Evoluția documentarului românesc din ultimele decenii a urmat însăși dezvoltarea construcției socialiste, amplificarea și diversificarea ei, oglindind ecourile tot mai profunde și mai largi pe care chemările Partidului Comunist Român le-au avut în mintea și inima poporului. *Scrisoarea lui Ion Marin către „Scînteia"*, film realizat în 1949 de Victor Iliu, în colaborare cu operatorul Ovidiu Gologan, este într-un fel „părintele" documentarului nostru; el prefigura cîteva din trăsăturile caracteristice ale producției studioului „Alexandru Sahia". Era un film cu un conținut agitatoric pronunțat, redînd însă, în intimitatea lor, gîndurile unui țăran care se decide să intre în cooperativa agricolă. Mărturia aceasta autentică, devenită cunoscută grație mijloacelor artei documentarului, a putut să adauge o contribuție în plus la munca de convingere dedicată transformării socialiste a satului. Filmînd, zece ani mai tîrziu, în aceeași localitate, la Pechea, pentru documentarul *Ultima generație de săraci*, mi-am dat seama de valoarea documentarului cinematografic, de putința pe care filmul o are de a măsura exact distanțele istorice. La trei ani după filmul lui Victor Iliu, Ion Bostan realizase primul documentar închinat unei cooperative de producție, *Calea belșugului* — o monografie despre noua viață a țăranilor din Călărașii Vechi.

Cum e și firesc, atenția principală a realizatorilor și operatorilor studioului „Al. Sahia" a fost îndreptată spre viața șantierelor și a uzinelor, ilustrînd opera de industrializare socialistă a țării. *Ceferiștii*, turnat în 1954 de Gabriel Barta, înfățișa, cu multă autenticitate, figura unui singur ceferist, dar vorbea prin el despre un întreg detașament al muncitorimii și filmul își păstrează și astăzi valoarea și elocvența, ca o expresie a înaltului devotament cu care clasa muncitoare s-a dedicat din primii ani operei eroice de construcție socialistă.

Propriu filmelor noastre este tocmai surprinderea adeziunii sincere a oamenilor la efortul constructiv inițiat de partid și sentimentul de demnitate și încredere cu care ei întîmpină viitorul. *Reportaj de la „Steagul Roșu"* (1957) de Alexandru Sîrbu, *Cetăți ale industriei socialiste* (1960) de Alexandru Boiangiu, *Bicaz cota 503* (1962) de Mirel Ilieșiu, *4.000 de trepte spre cer* (1964) și *Spre cer* (1965) de Titus Mesaroș sînt cîteva titluri care jalonează nu numai o preocupare tematică stăruitoare, dar și certe cîștiguri de



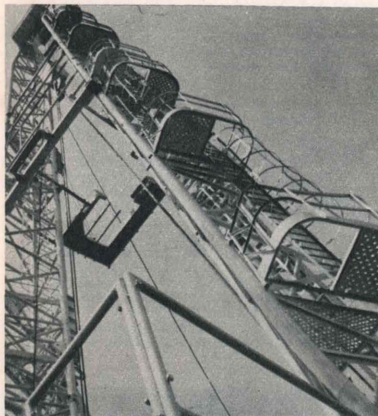
ordin artistic şi profesional, în însuşirea limbajului specific al genului şi valorificarea multiplelor sale posibilităţi. Sînt însă titluri care nu pretind să compună un palmares sau să încheie un clasament, fiindcă multe alte filme şi-au adus în acest sens contribuţia. Aş mai cita *Contemporanul meu* (1960) de Pavel Constantinescu, cu o secvenţă antologică obţinută din filmarea pe viu a unei întreceri de înaltă virtuozitate între doi strungari, *Ritm şi construcţie* (1964) de Eric Nussbaum care, înfăţişînd impresionanta desfăşurare a construcţiilor, reuşea să surprindă în noua geografie a ţării, compusă pe verticale, un ritm unitar de muncă, filmul însuşi avînd o ritmică interioară captivantă. Filmul satiric *Casa noastră ca o floare* (1963) de Alexandru Boiangiu şi reportajul *Inginerii uzinei*, realizat in acelaşi an de Alexandru Sîrbu, utilizau ingenios tehnica filmărilor directe, „prin surprindere", inaugurînd o serie de anchete sociale care au sporit gradul de autenticitate al filmelor noastre şi ne-au lărgit cîmpul de observaţie. Lista ar putea fi completată, amintind filmele *Trotuşul şi oamenii* (1964) de Gheorghe Horvath, *Pretutindeni muncesc oameni* (1964) de Jean Petrovici sau recentul *Navigatori care dispar* de I. Moscu.

În multe momente de seamă ale istoriei noastre prezente, documentarul s-a manifestat ca o prezenţă ideologică de eficienţă imediată, cum s-a întîmplat cu cele 16 filme realizate în 1961, în ajutorul cooperativizării totale a agriculturii dintre care s-au distins prin calitatea lor deosebită *Puterea pîinii* de Alexandru Boiangiu şi *Pe drumurile Crişanei* de Slavomir Popovici.

Asigurînd în viitorul apropiat o creştere considerabilă a volumului producţiei şi a numărului anual de filme, ceea ce va permite o nouă extindere a tematicii şi a genurilor abordate, documentariştii studioului nostru îşi vor marca o dată în plus prezenţa în actualitate aducîndu-şi contribuţia la vasta operă de desăvîrşire a socialismului.



... **Un pas început acum doi ani cu filmul** 4000 de trepte spre cer.

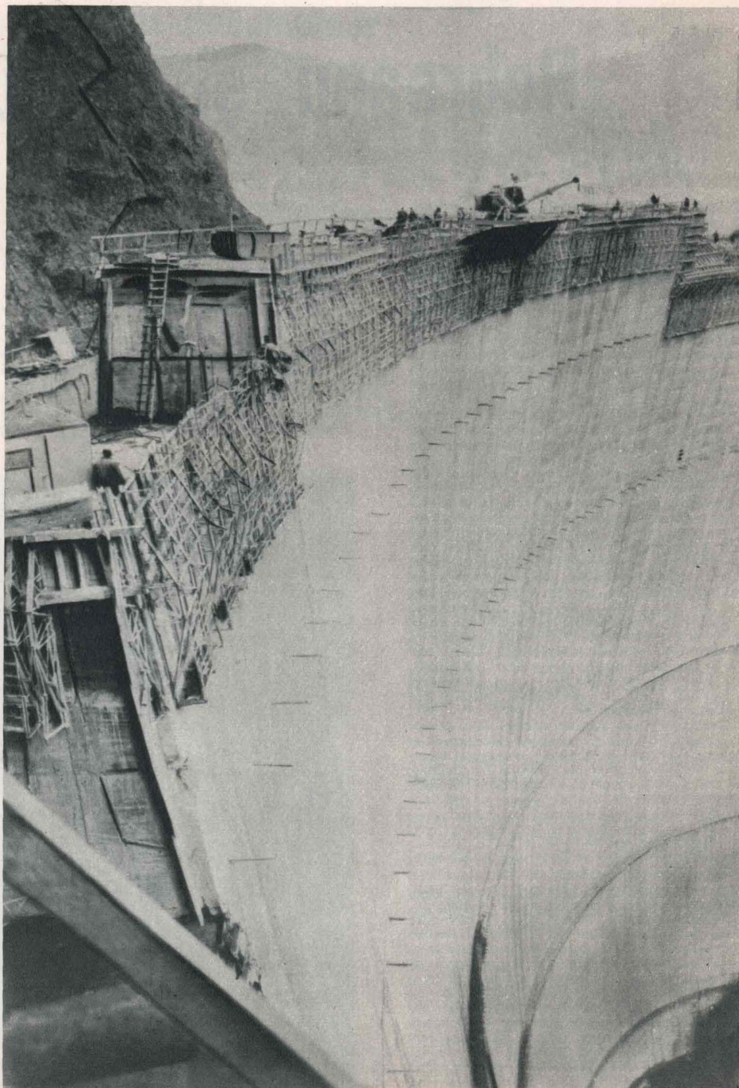


Sonda. **unul din personjele filmului documentar romînesc,**



Oltenii din Oltenia, **unul dintre filmele-reportaj care urmăreşte evenimentele pe viu izbutind să le oglindească în profunzime şi să le desluşească sensurile.**

Spre cer, **un cîştig cert de ordin artistic şi profesional, un nou pas spre însuşirea limbajului specific documentarului...**



STUDIOUL BUCUREŞTI PREZINTĂ LA CEL DE-AL XX-lea FESTIVAL DE LA CANNES

răsc

Rebreanu şi filmul

Înainte de a viziona *Răscoala*, mă gîndeam îngrijorat că *Pădurea spînzuraţilor* atinsese o astfel de culme a realizărilor în cinematografia noastră, încît nici nu ar putea fi vorba de repetarea unei astfel de „performanţe". Sînt înfăptuiri artistice care „plafonează" posibilităţile, mai ales într-un interval atît de scurt. Pe măsură însă ce filmul se desfăşura şi mă simţeam mereu mai prins, încolţea şi speranţa în miracolul realizării unei biruinţe de primul ordin. Efectul final a fost covîrşitor. Intervenea acum o altă dificultate, dar aceasta, din fericire, de ordin pur subiectiv, privindu-l pe fiecare spectator în parte, şi anume aceea a nevoii de reculegere, pentru punerea în ordine a impresiilor şi verificărilor cît mai stricte.

Rezultatul este cît se poate de favorabil pentru producţia studioului „Bucureşti": avem de-a face cu un film de o mare forţă expresivă, cu o înaltă realizare artistică. Regia a păşit cu dreptul de la primele secvenţe, de la „punerea în temă" a privitorilor, prin acea plimbare cu trăsura, de la gară spre conac, a tînărului Grigore Iuga, dimpreună cu viitorul prefect, avocatul Baloneanu, invitatul său la vînătoare. Trăsura străbate un drum care pare nesfîrşit, pe întinderi şese ca nişte bărăgane, parcă dilatate nemăsurat, pe spaţiul ecranului lat. Cîmpie, cît vezi cu ochii, şi toată a boierilor, iar „raisonneur"-ul, simpaticul fiu al marelui proprietar Miron Iuga, anunţă cu obiectivitate marea problemă a momentului: suferinţa după pămînt a celor ce-l munceau. Iar pe capră, vizitiul, un ţăran ca oricare altul, pe nume Petre, stă mocnit, închizînd în privire acea preocupare permanentă a semenilor săi de pretutindeni, munciţi fără îndurare şi nerăsplătiţi.

Dacă ar fi să articulez o mică obiecţie cu privire la veracitatea lucrurilor, aş spune că regizorul, în toate cît se poate de cumpănit, a exagerat somptuozitatea de mobilier de la Amara. Îmi amintesc că am călcat şi eu printr-o astfel de „vilă" boierească, dinainte de întîiul război mondial, la o moşie de cîteva mii de hectare, aparţinînd unuia din cei zece-doisprezece mari latifundiari din mica Românie de atunci. Era confort, dar nu era lux; însuşi confortul lăsa de dorit, faţă de cel de la oraş; „boierii" nu erau atît de filotimi, ca să-şi facă din fiecare conac de la ţară, cîte un palat. Desigur, regizorul a avut nevoie de un efect psihologic bine studiat, în acea sfială cu care calcă Petre în casa stăpînilor săi, ca să-şi ia inima în dinţi şi să le ceară un peticel de pămînt, ca să se poată însura cu aleasa inimii lui, al cărui tată nu ar fi dat-o unui „golan". Felul cum reacţionează Petre cînd dă cu ochii peste un tablou înfăţişînd în mod realist un nud feminin, este a doua secvenţă reuşită din expediţia sa nenorocos soldată, în hohotele de rîs ale celei solicitate. E un rîs de natură nervoasă, judecînd după durata şi registrul său. Între stăpîni şi robi, aşadar, nici o aderenţă. Cînd nu li se răspunde acestora cu sudalme, li se rîde în nas, cu hohote în cascade. Se poate, într-adevăr, ceva mai ridicol decît pretenţia nesăbuită a ţăranilor, la pămîntul dat numai să-l muncească? Nadina — aşa o cheamă pe soţia tînărului Iuga, stăpînă a moşiei Babaroaga — este o femeie fără inimă, numai simţuri, o cochetă şi o senzuală. De la prima apariţie a ei, simbolică, pe vîrful unei scări, ca să-l refuze într-o criză cvasi-isterică de rîs pe Petre, pînă la sancţionarea mîndriei ei — pe cîmp, goală sub greutatea aceluiaşi, care o siluieşte la capătul unei fugi dramatice, nu fără a obţine de la „victima" lui gestul de recunoştinţă al plăcerii împărtăşite.

Ca simplu amator, aş spune că toţi interpreţii s-au achitat strălucit: Ilarion Ciobanu (ţăranul Petre), Nicolae Secăreanu, emeritul artist de Operă (Miron Iuga, marele proprietar ireductibil), Ion Besoiu (tînărul Grigore Iuga, demofil), George Aurelian (prefectul conservator, alt ireductibil), Constantin Codrescu (prefectul liberal, zbir din slăbiciune), Sandu Sticlaru (şeful de post), Emil Botta, artist emerit (în rolul nebunului) şi ceilalţi fără excepţie. Atmosfera covîrşitoare a dramei colective nu se explică numai prin nimerita distribuţie, din care aş sublinia impozanta prezenţă verticală a lui Nicolae Secăreanu, foarte grăitoare chiar în tăcere, în contrast cu vibratilul arendaş, de la Dinu Păturică încoace (cu excepţia lui Iancu Urmatecu al lui Ion Marin Sadoveanu din „Sfîrşit de veac în Bucureşti").

Aştept să citesc cronici cinematografice autorizate, care să-mi explice secretul marelui succes



„Prezenţa verticală a lui Nicolae Secăreanu, foarte grăitoare chiar în tăcere"

Ilarion Ciobanu, închizînd în privire acea preocupare permanentă a semenilor săi, munciţi fără îndurare şi nerăsplătiţi

scoala

ireducti-
demofil),
, alt ire-
ul liberal,
de post),
unului) şi
şitoare a
nimerita
anta pre-
u, foarte
vibratilul
excepţia
veanu din

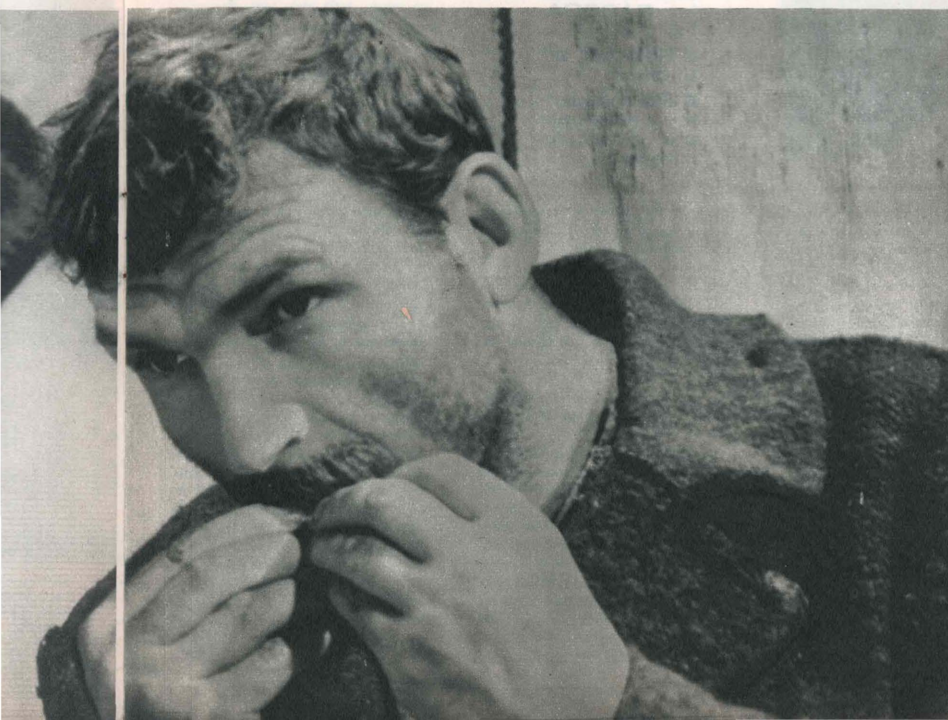
fice auto-
lui succes

al regiei lui Mircea Mureşan. Eu unul mă mulţumesc să-l constat numai şi mă bucur de el ca spectator şi amator, ahotnic de produceri autohtone reuşite. *Răscoala* mi se pare un film excelentisim. Totul converge către catastrofă, pînă şi hora în ritm îndrăcit, la care joacă apăsat oameni de toate vîrstele, ca în ajun de sfîrşit al lumii. Am reţinut strigătura:

„Foaie verde mătrăgună,
Hora asta nu-i de-a bună!"

Urmează hora sinistră a focurilor de la conace şi mai ales aceea a sălbaticilor represiuni. Soldaţii îşi fac datoria, călcîndu-şi pe inimă. Unul din ei apoi se descalţă, se întinde la pămînt, şi cu un deget de la picior, apăsat pe trăgaci, îşi descarcă puşca în piept. Această scenă de efect melodramatic m-a lăsat nedumerit. Era nevoie de acest gest simbolic ca să simţim că armata nu putea fi sufleteşte decît alături de popor? Ca să sfîrşesc mi s-a părut puţin cam lungă, scena în care fratele mai mic al lui Petre îl caută pe cîmpul aşternut cu morţi. Sau mă înşel, căutînd pete în soare?

Şerban CIOCULESCU





Un nou documentar:

TRESTIA

În filmele anterioare (4000 de trepte spre cer, Spre cer), Titus Mesaroş înfăţişa oamenii pe verticale, urcînd spre înălţimi pe trepte de piatră, de lemn, de beton, de fier, o dată cu barajul Hidrocentralei de pe Argeş. Noul film e construit pe orizontale: regizorul „aşază" soarele la orizont şi „fixează" între oameni şi soare o mare de gheaţă. Risipiţi pe oglinda ei infinită, lipsiţi de reperul cert al contactului cu pămîntul, cu muntele, oamenii pornesc în exod spre necunoscut, conduşi doar de soarele pe care ceaţa rece a dimineţii îl învăluie, îndepărtîndu-l, făcîndu-l confuz sau acoperindu-l în răstimpuri.

Sîntem în Delta Dunării, iarna, cînd oamenii din satele de pe grinduri pleacă, în fiecare dimineaţă, la zeci de kilometri distanţă, spre locurile unde se recoltează stuful.

Făcînd „film de şantier", Titus Mesaroş descoperă în peisaj metafora şi-şi elaborează peliculele din materialul poetic oferit nemijlocit obiectivului de realitatea însăşi. Ca şi în filmele anterioare, el renunţă cu totul la comentariu. Îi sînt de ajuns imaginea fotografică — atît de elocvent susţinută şi de data aceasta de Willy Goldgraber — şi muzica aleasă acum dintr-o Cantată de Carl Orff. Sunetele celelalte, zgomotele ambianţei — atît de intens valorificată în filmele hidrocentralei — au dispărut cu totul. În imperiul acesta de gheaţă, construit din reflexe simetrice care lunecă uniform, rectiliniu — sunete nu există. Totul ar părea ireal, dacă oamenii, chipurile, îmbrăcămintea şi gestica lor n-ar fi de o izbitoare autenticitate, dacă n-am observa cît de mult seamănă eroii cu pescarii Deltei, şi dacă n-am băga de seamă că bizarele sănii înzestrate cu pînze sînt lotcile care coboară primăvara în apa densă a Deltei, atunci cînd gheaţa se topeşte, iar peisajul se transfigurează şi îşi recapătă haina materială, fluidă, multicoloră.

Imaginea şi muzica evoluează într-un paralelism de nuanţe, punctînd perpetua lunecare a oamenilor pe gheaţă spre orizont, cu sugestii grave, dramatice, cu delicate tente lirice sau umoristice şi descoperind la capătul drumului complicatul dar luminosul laborator al fabricii de celuloză.

Val. S. DELEANU



Sentimentul de frică în fața consecințelor a dispărut cu totul.

Dialog cu MIRCEA

- Scurt moment autobiografic
- Două variante ale filmului RĂSCOALA
- Refuzul artificiului
- Permanențe spirituale ale poporului român



Micro-bio-filmografie

După studiile liceale făcute la Sibiu, unde a activat ulterior ca actor la teatrul din localitate, Mircea Mureșan a urmat Secția de regie-film a Institutului de artă teatrală și cinematografică „I.L. Caragiale" din București, între anii 1951 și 1955.

În 1956 este asistentul lui Victor Iliu la filmul MOARA CU NOROC, prezentat la Festivalul de la Cannes în 1957.

Scurt-metrajul TOAMNA SE NUMĂRĂ..., turnat în 1960 după o schiță umoristică de Süto Andras, ilustrînd un episod din viața contemporană a țăranilor cooperatori, reprezintă debutul său în regie.

În 1963 realizează PARTEA TA DE VINĂ, după un scenariu de Petre Sălcudeanu și Francisc Munteanu, inspirat din viața tineretului de pe șantiere.

RĂSCOALA, terminat în 1965, transpune pe ecran romanul cu același titlu al lui Liviu Rebreanu, cu un scenariu semnat de Petre Sălcudeanu și imaginea operatorului Nicu Stan.

Autorul filmului *Răscoala* s-a născut la Sibiu și și-a petrecut o parte a copilăriei la Rășinari, satul lui Goga, unde îi locuiau bunicii.

— E un sat mare de munte, cu case țărănești specifice, un sat românesc compact, care și-a păstrat intacte obiceiurile și structura. Majoritatea locuitorilor erau fie ciobani, fie tăietori de lemne în pădure. Părinții mei au plecat însă de tineri din sat și s-au calificat muncitori la Sibiu. Aici am urmat liceul și — paralel, în timpul claselor a VI-a, a VIII-a de liceu — un Conservator de teatru condus de un actor român de limbă germană, venit de la Burgtheater din Viena. Apoi am jucat teatru doi ani. Am făcut și asistență de regie, în 1949, la un spectacol cu *O scrisoare pierdută*.

Cîteva tablouri din camera unde discutăm îmi atrag atenția, prin caracterul lor oarecum tradițional: peisaje executate realist, delimitînd clar pămîntul, soarele...

— Am avut oarecare aplicație pentru desen, dar niciodată nu m-a pasionat arta plastică cu adevărat. Prietenii care n-au tablouri și nici relații cu pictorii iau de la mine tablouri ca să-și umple casa.

— Cum vă place *Răscoala* după ce ați realizat-o?

— Am avut două variante pentru acest film. Prima mea intenție, una dintre versiuni, era să exprim sentimentele generației de azi — care-și amintește drama țăranilor de acum 60 de ani — nu sub forma unei povestiri propriu-zise (fiindcă nu sînt, ca să zic așa, „un epic"). Poate aș fi recurs la materialul poetic al lui Arghezi și aș fi evocat niște stări de fapt, niște senzații care nouă ne sînt azi complet străine: senzația foamei, foamea cronică îndurată de sute de ani. Apoi reflexul acestei senzații — dorința de a avea pămînt, intuiția țăranului că avînd pămînt ar putea să-și potolească foamea. Ar fi urmat înverșunarea, ura țăranilor împotriva celor care nu le dau pămînt, o ură care nu izvora însă dintr-o gîndire lucidă și superioară, fiindcă sentimentul acesta de mînie, de înverșunare împotriva boierilor și a domnilor, coexista în sufletele oamenilor cu cel de supunere și chiar de recunoștință față de stăpînul care „îi dă să mănînce". Starea următoare este apariția unui semnal de răzvrătire. *Răscoala*, născută din dorința de răzvrătire care mocnea latent, s-a extins ca un foc dus de vînt. O comunicare directă, organizată, între țăranii din diferite regiuni n-a existat.



g

EA

ne sînt
foamei,
ute de
zații —
intuiția
putea
urmat
potriva
o ură
gîndire
senti-
verșu-
domni-
nenilor
recu-
„îi dă
e este
rătire.
ța de
t, s-a
comu-
re ță-
xistat.

post-factum

MUREȘAN

Și chiar cînd *Răscoala* începuse, nu intervenise încă o limpezire ideologică. De multe ori țăranii, cum se vede și din cartea lui Rebreanu, nu îndrăzneau să atace conacul din satul lor, ci plecau întîi în satul vecin. Persista deci teama că li s-ar putea „întîmpla ceva". În sfîrșit, starea ultimă: după ce revolta s-a declanșat, ea a căpătat o asemenea desfășurare, încît sentimentul de frică în fața consecințelor a dispărut total. De aceea răsculații au făcut ce-au făcut: ei „uitaseră" parcă să-și procure hrană, nu jefuiau ci distrugeau conacele, acareturile, dîndu-le foc, vrînd parcă să desființeze aceste simboluri ale asupririi, să șteargă urmele lor de pe pămînt.

— Care era a doua versiune în care voiați să vă realizați filmul?

— A doua variantă era inspirată mai atent din Rebreanu, dar ea era menită, după credința mea, să dea filmului o puternică notă de originalitate: reducerea întregii narațiuni la povestea de dragoste dintre țăranul Petre și Nadina. Doi oameni care, deși provin din clase diferite, s-au născut goi, ca toți ceilalți oameni și au aceleași drepturi în fața naturii umane. Bărbatul nu poate însă să aspire la femeia pe care o dorește, pentru că o forță străină umanității nu-i permite să o privească, să o atingă, să o iubească. Am vrut ca tot filmul să înfățișeze dragostea lor în condițiile — determinante — ale răscoalei țărănești, ale aceleiași răscoale care e descrisă în cartea lui Rebreanu. Aveam sentimentul că voi face, alegînd această formulă, un film mare, un film de interes universal, cu un subiect și cu un conținut care n-a mai fost abordat în aceste circumstanțe de alți cineaști și care să răspundă la întrebări de ordin filozofic care nu-și pierd niciodată valabilitatea: egalitatea și inegalitatea oamenilor, dreptul lor la dragoste, fericire...

— În filmul pe care l-ați turnat, descoperim elemente din ambele formule, dar se pare că din cele două variante...

— ... am făcut filmul după a treia. Am păstrat spiritul și atmosfera romanului, pe care l-am simțit a fi foarte pur ca stil, despuiat de artificii. Efectele de imagine și de mișcare, racursiurile și alte violențe căutate ale modului de exprimare nu sînt greu de obținut pentru cine știe nu neapărat foarte multă meserie. Am refuzat artificiile și încărcătura de limbaj, cu toate că ele sînt foarte tentante pentru un regizor tînăr. Mult mai dificil este însă să exprimi aceleași lucruri, cu aceeași forță, dar cu o totală limpezime a narațiunii. Este ceea ce am observat la marii scriitori clasici și moderni — Tolstoi, Stendhal, Hemingway, care nu recurg la artificiile frecvente în literatura unor tineri, la distilările de imagini și de forme. Binențeles însă că stilurile pot să difere și, recitind romanul lui Kafka, după ce am văzut *Procesul* lui Welles, nu-mi pot închipui filmul, în altă manieră decît aceea a regizorului american.

— De ce v-ați oprit la romanul lui Rebreanu? Ce v-a determinat să-l ecranizați?

— În istoria fiecărui popor există momente tragice al căror ecou se păstrează decenii și secole, mereu vii în conștiința generațiilor și care vor rămîne în continuare vii. Ecoul evenimentelor nu are totuși pregnanța faptului real. De la răscoalele descrise de Rebreanu — care au însemnat pentru poporul nostru moartea în cîteva săptămîni a 11.000 de oameni (și asta e o cifră oficială; cine știe cîți or fi murit în realitate!) — au trecut numai 60 de ani. Cei care citesc astăzi o carte sau ascultă o lecție despre răscoalele din 1907 își fac însă o altă imagine decît cei care au trăit evenimentul. El e deja istorie. Or, filmul poate fi instrumentul chemat să evoce evenimentele, să le rememoreze în așa fel încît să resensibilizeze conștiințele și sufletele oamenilor de azi, reconstituind imaginea și redînd spiritul autentic al faptelor.

— V-a preocupat propriu-zis o operă documentară, de reconstituire ca atare a unei epoci?

— M-a preocupat ceea ce, în acest subiect, este legat de permanențele spirituale ale poporului nostru și de perspectivele devenirii sale. După părerea mea, specificul național nu ține numai de formă. Formula „...națională în formă" este incompletă, fiindcă arta nu poate să nu dea expresie trăsăturilor de fond care aparțin unui popor, concepției sale specifice asupra destinului uman și istoric. Caracteristicile poporului român sînt cele care purced de la *Miorița* și *Baltagul* și pe care istoria le transfigurează, cărora le atribuie noi valori și noi dezvoltări, fără a le anula în ceea ce au ele fundamental. În *Răscoala* mi s-a părut că descopăr continuitatea acestor caracteristici, într-un moment paroxistic, ilustrînd procesul specific prin care poporul nostru s-a impus pe orbita mișcărilor revoluționare ale secolului. Eroii din *Răscoala* sînt niște răzvrătiți, dar nu împotriva naturii. Aderența lor la ceea ce e natural, legătura cu pămîntul de care sînt organic legați, ca și simțul lucid al soartei omului, greu încercată pe aceste meleaguri de-a lungul multor secole de zbucium, le-a creat o filozofie proprie, care poate să semene uneori a resemnare, dar care e în realitate refuzul de a se crampona de ceea ce este nefiresc și trecător, refuzul speculațiilor tentante, dar false. Și totodată o rară vitalitate și un neîntrecut curaj de a înfrunta destinul potrivnic și de a-și apăra, cu orice preț, dreptatea. Am credința că, indiferent de tema lor, istorică sau contemporană, țărănească sau orășenească, orice fel de manifestare artistică, inclusiv cinematografică, trebuie să pornească de la înțelegerea acestui mod propriu de a fi al poporului nostru, pentru a avea șanse maxime de izbîndă, pentru a ne exprima pe noi înșine.

Valerian SAVA

Titus Mesaroș

realizatorul filmului *Trestia* despre

DELTA CINEMATOGRAFICĂ



— Ce v-a determinat să reluați o temă destul de frecventă în filmul nostru documentar?

— S-au făcut într-adevăr cîteva filme documentare despre Deltă, iar Mirel Ilieșiu a filmat încă acum 8 ani Delta iarna. Eu mi-am conceput însă filmul ca pe o diagramă geografică ilustrînd un drum istoric. Iarna, cînd Delta Dunării îngheață, țăranii din satele de pe grinduri merg zilnic cîte 20—30 de kilometri, pînă la locul unde se recoltează stuful și unde începe bătălia pentru celuloză. Drumul lor este drumul de la patriarhal spre actualitate, de la lotcile primitive folosite ca sănii, la uzina modernă cu tehnica cea mai avansată. Nu totul s-a transformat însă brusc — viața mai păstrează aici obiceiuri și date ancestrale, cu filiație străveche, scitică, într-o lume nouă, creată nu printr-un proces lent, în virtutea evoluției generale a științei și civilizației, ci datorită marelui salt pe care l-a determinat revoluția și construcția socialistă.

— Se pare că muzica aleasă a avut un rol de seamă în crearea filmului.

— Am ales Cantata de Carl Orff pentru soliști și cor, cu acompaniament orchestral, pentru că ea poartă pecetea bărbăției și conține cîteva melodii simple, inspirate din cîntecele profane ale evului mediu și valorificate într-un ritm viu, ceea ce mi-a oferit posibilitatea unei sinteze de vechi și nou, pe un fundal de o deosebită prospețime. Evident, am extras din partitură leit-motive, adecvate ideilor pe care imaginea însăși ni le sugera, le-am remontat, le-am pus în altă perspectivă.

— Imaginea s-a întrecut pe sine...

— Willy Goldgraber realizează, într-adevăr, o imagine excepțională, care redă întreaga bogăție de nuanțe a peisajului alb și gri, cu tulburătoarele străluciri și transparențe ale gheții și cerului. Însăși ambianța, gerul, vîntul — dacă deschideai paltonul erai purtat ca o barcă pe patine spre mare — nu ne-a lăsat să facem un film dulceag și ne-a obligat la efortul ieșirii din comun.

Un scurt instantaneu din dialogul haiducilor cu arnăuţii.



cinema Cronica HAIDUCII

HAIDUCII, o producţie a Studioului cinematografic Bucureşti.

Regia: Dinu Cocea.

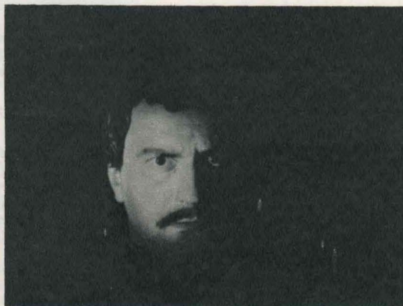
Scenariul: Eugen Barbu, Nicolae Mihail, Mihai Opriş.

Imaginea: George Voicu.

Muzica: Mircea Istrate.

Decoruri: Nicolae Teodoru, Filip Dumitriu.

Interpretează: Ion Besoiu, Marga Barbu, Amza Pellea, Elisabeta Jar, Toma Caragiu, Fory Etterle, Alexandru Giugaru, Ion Finteşteanu, Florin Scărlătescu, Mircea Sîntimbreanu, Constantin Guriţă, Elena Buhoci, Marin Moraru.



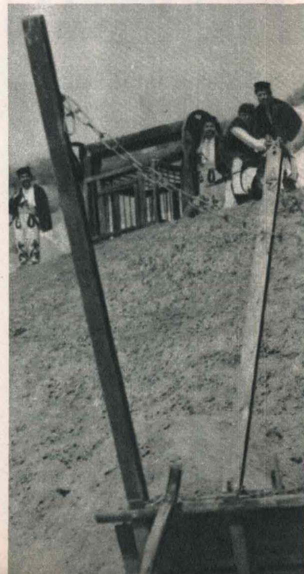
Un expresiv portret al lui Amza Pellea în rolul lui Sîrbu.

Filmul *Haiducii* e o lecţie învăţată.

Ani de zile am făcut o eroare, aceea de a judeca cu excesivă asprime (indignare, ironie) filmele de aventuri — istorice, cum ar fi *Pardaillan, Cartouche* şi toată suita. Nu o eroare în raport cu criteriile estetice, ci în raport cu nevoia eternă de a da adolescenţei ce este al adolescenţei. Aceste filme sînt necesare, cronicile despre ele nu sînt — decît atunci cînd apare pericolul anticultură, sau cînd „excepţionalul" se iveşte. Cinematograful e, în fond, secundar în acest gen de filme, el serveşte aventurile (pe care, acum 70 de ani, adolescenţii şi cei care doreau să se bucure ca adolescenţii, le căutau numai în romane). Filmul nu a înlocuit romanul de aventuri de tip Monte Cristo şi Muşchetarii (şi alte specii similare), ci i-a dat un corelativ, prescurtat dar *vizual*. Echivalenţa. — „Ai citit Monte Cristo?" — „Nu, dar am văzut filmul!" nu este periculoasă şi anticulturală (cum e aceeaşi replică pentru *Iliada* şi *Elena din Troia*).

Revenind, *Haiducii* este un film din familia lui Monte Cristo. El va realiza, credem, numărul record de spectatori în filmul românesc. Ceea ce, iarăşi, nu reprezintă un criteriu estetic, e numai semnalarea unui eveniment de mult dorit. *Haiducii* este un film foarte popular, în care se găsesc toate deliciile care au făcut din Jean Marais un idol al spectatorilor ferventi ai genului. Este deci, cum spuneam, o lecţie învăţată. Învăţată suficient de bine încît să permită realizatorilor să adapteze cu talent formula în condiţiile specificului nostru.

Deci: au fost aleşi ca eroi haiducii, adică acele personaje care căutau, prin existenţa lor neconformistă,



temperamente aprinse de virili răzbunători, viața dusă la marginea legalității, popularitatea și pitorescul existenței lor au făcut din ei eroi de baladă, eroii unei mentalități care îmbină istoria cu fabulosul, aventura cu lupta de clasă, drama socială cu pitorescul. Poporul i-a iubit și cîntat, prin veacuri, pînă azi cînd au o ultimă apariție: pe ecran.

Scenariul (Eugen Barbu, Nicolae Mihail, Mihai Opriș), respectă tradiția. Un domn oarecare, fanariot, într-o Țară Românească în care nu se mai fac și alte precizări de loc, veacul al 18-lea, un nume de celebru haiduc și istoria lui. Turcii vin și cer bacșișul. Domnul străin (care are un papagal vorbitor și un nebun mut, complice al haiducilor) înrobește țara. Boierii sînt complicii înrobirii, dar nu și ai domnului, uneltind în toate colțurile. Pe de altă parte — haiducii, care răzbună tot ce pot răzbuna, fără a îndrepta fundamental răul. Ei reprezintă răzbunarea „țării".

Filmul nu modifică mentalitatea haiducului oferindu-i o optică socială „avansată". Anacronismele sînt mărunte, mai ales neglijențe. Pe acest fundal s-au pus în valoare toate *savorile* genului, adaptîndu-se necontenit. Cavalcade și lupte (în săbii, pistoale, cu mîinile goale) — între haiduci și arnăuți. Echipa de haiduci diversificată ca prezență: Amza căpitanul — omul răzbunării, Răspopitul — comicul adaptat la specific „anti-popesc" prin efecte de situație și limbaj. Dascălul și ceilalți. Filmul începe cu o vînzare (echivalent românesc pentru clasica uzurpare). Sîrbu e forța răului, ticălos perfect, viclean, uns cu alifiile orientului. El va muri, cum era și firesc, după ce tot filmul va oferi substanța epică a conflictului. Lîngă el, slugile și cortegiul de ticăloși. Evident, două femei, dar nu după formula una rea și una bună. Dozele s-au amestecat inteligent, păstrînd eternul feminin, cele două eroine — cîrciumăreasa libovnică și boieroaica mîndră — și-au împărțit contribuțiile la acțiune, avînd comună violența patimilor și îndîrjirea fanatică.

Legea genului mai cerea: peisaj insolit, atmosferă specifică, travestiul, înlănțuirea misterioasă a aventurilor dătătoare de emoții, cîteva tipuri comice episodice, cîteva interludii muzicale și umor pentru variație.

Ceea ce s-a și executat prin apelul neîncetat la specificul național și de epocă. Peisajul insolit — Ocna de la Telega — efecte plastice admirabile — pe deasupra puse în valoare și într-o Înviere cu ocnași, plus emoția apropiatei evadări a eroului (!). În treacăt fie zis, evadarea e o „situație" mult gustată de Eugen Barbu — vezi și *Procesul alb*. Atmosfera — han cafenea (corelativ al locandelor texane), joc de cărți cu furt, chef cu lăutari, cadîne, tîrg, hram popesc, tainițe în palat, hrube. S-a omis, ca fiind prea cunoscute, popasul haiducilor în codru, atmosfera de bivuac. Travestiul lui Amza — în pictor de biserici — reușit. Recunoașterile sînt încete, dar dușmanii suspectează permanent. Aventurile se unesc treptat în firul de acțiune, autorii duc personajele unde au nevoie, avînd grijă să dea justificări plauzibile (surghiunul boierului Dudescu, „slăbiciunile" boierului Belivacă etc.) Tipurile comice, cuplul Parpanghel-Fira (țigani hazlii serviți de replici *savuroase*) și Răspopitul-Dascălul (cu un oarecare abuz al replicilor „de strană"). Interludii muzicale — cîntece populare de vitejie, de pahar, și de lume, „zise cu of", sînt în spiritul filmului și au rol dramatic. În sfîrșit, două excelente episoade de umor gros: patimile amoroase ale boierului Belivacă (Al. Giugaru), cu acel magnific „simțesc!" și invectiva aprigei țărănci (Draga Olteanu), imbatabilă în debit verbal.



În interpretarea actriței Marga Barbu, Anița este un adevărat personaj din lumea haiducilor.

Nu lipsesc nici sărutarea între două lovituri de spadă, nici lupta pe apă, nici prăbușirea de pe munte a chervanului (echivalent românesc al diligenței far-westice), nici rîsetele demonice, nici echilibristica în abis, nici trucurile tradiționale ale haiducilor, nici lanțurile, nici femeile luptătoare, nici pedepsele exemplare (legarea de cozile cailor și exodul boierilor goi, tăvăliți în catran și fulgi), nici blestemele și jurămintele — în sfîrșit — nici satisfacerea deplină a spectatorilor în finalul răzbunare + împăcare (poetică...).

Toate acestea se petrec în ritmul adecvat. Un scenariu bogat, inteligent în construcție, lăsînd convențiile să funcționeze nestingherit, oferind mereu „motive" românești, specifice epocii și tradițiilor poporane. Melodrama izbucnește și se consumă repede prin explicații și gesturi decise, lăsînd mereu porțile deschise plauzibilului și neprevăzutului. Se simte o anumită „culoare" pe care o are proza lui Eugen Barbu, atît în limbaj cît și în tipologie. Cuvîntul are putere în film: „Ceata e risipită, frate Amza, fiecare la ciobul lui, ca găina beată". Calitatea majoră a scenariului este însă generozitatea tipologică, pe care Dinu Cocea, regizor cu debut foarte bun pe un gen care îl pasionează, a speculat-o, făcînd o distribuție surprinzătoare. Amza Pellea simțindu-se evident bine, face cel mai bun rol din carieră și din film. Atent, firesc, insinuant, îl joacă pe vînzătorul Sîrbu — cumulard de rele — cu mare degajare și cu o robustețe care ne-a satisfăcut deplin. Lui Ion Besoiu, actor de film cu multiple disponibilități, nu i se poate reproșa decît blîndețea ochilor săi. Dacă *Haiducii* nu lansează un „muschetar" este spre binele lui Ion Besoiu care credem că nu vrea și nici nu trebuie să ajungă un Jean Marais.

Marga Barbu ușor hieratică, are voinicia și fatalitatea Aniței. Elisabeta Jar, cu o fizionomie interesantă și neîntîlnită în filmul nostru, joacă magistral (cu toate cerințele ei teatrale) ultima scenă. Pitorești, necesari, autentici și ceilalți interpreți. Fiecare în genul său: Toma Caragiu, Marin Moraru, Jean Constantin, Mircea Bogdan, Fory Etterle, interpreta Firei și a fetei din cafenea.

Haiducii are și fatalele neglijențe: de limbaj („bijuterii", „plan", „cărui fapt îi datorez plăcerea de a ne găsi aici, unde hălăduie moartea?"), de recuzită (perechile de cărți cu care se joacă în cafenea sînt plastic din import). Lipsesc filmului „punctările" care stabilesc trecerea timpului — pregenericul e prea mare și angajează la o desfășurare în lanț a evenimentelor. Amza vede lumina numai atunci cînd poate leșina în brațele prietenilor. E greu de presupus că într-o noapte se poate manevra atîta aur și atîta pietriș. Din dorința de a face totul, ca la orice debut, planul doi e întotdeauna foarte încărcat. În același timp, sînt o sumedenie de gesturi, care, reușite în sine, nu au acel spațiu de respirație, care durează o clipă, dar care dublează efectul. Se mai pot face și alte observații de amănunt, cum de altfel se pot face pentru orice alt reprezentant al genului, de oriunde. Dar noi credem în perfectibilitate și considerăm cu bucurie că *Haiducii* este o experiență regizorală însușită și care trebuie cultivată în continuare. Dinu Cocea nu are ezitări. A crezut în actorii pe care și i-a ales, a filmat precis (cîteodată crispat), în virtutea unui ritm inițial, cel necesar genului. A servit scenariul cu conștiinciozitate, fără a îngădui lungimi gratuite (excepții: scena Sîrbu și lăutarii, explicația Sîrbu-Anița, scena nebunul și tronul). Conștiincios, fără false pretenții, nu a îngroșat contrastele existente. Adică a și evitat din pericolele genului. E greu de făcut alte ample observații stilistice atît pentru regizor cît și pentru imagine (George Voicu), care, normală, păcătuiește uneori, datorită luminării neatente, prin lipsa de perspectivă, de adîncime.

Terminăm cu finalul filmului. Dacă există o notă de convenționalism, există și o replică în care convenția este mărturisită, cum e și foarte bine, la sfîrșit. Acel „ne vede lumea" deschide un drum către o varietate a genului, în care convenția se împletește cu parodia, adică spre acel procedeu pe care cinematograful contemporan îl practică cu atîta succes.

Gelu IONESCU



Peste cîteva clipe, haiducul Amza (Ion Besoiu) va fi coborît în beznele ocnei de sare.

Lucian Pintilie după MAR DEL PLATA

Lucian Pintilie are întotdeauna ceva de spus. Şi cum acest om efervescent este şi regizor de film, totul devine brusc acut de interesant.

Discuţia ne-a fost prilejuită de data asta de întoarcerea lui glorioasă (trei distincţii: Premiul special al juriului, premiul mişcării de experiment şi de cinecluburi şi un premiu special al criticii) de la Festivalul internaţional de la Mar del Plata.

— *Ce ştiaţi despre festivalul argentinian? Ce aţi aflat la faţa locului?*

— Că e foarte departe...N-am bănuit o clipă că această competiţie ce are loc la atîtea mii de kilometri de Europa are un nivel atît de prestigios (cuvîntul acesta îngrozitor are meritul de a fi foarte funcţional). Am presupus desigur că o să participe cîţiva oameni însemnaţi din cinematografia actuală, dar m-am oprit aici. Deşi ar fi trebuit să-mi amintesc că un *Jules et Jim* a obţinut acolo nu marele premiu cum i l-am fi acordat cu toţii, ci premiul pentru regie decernat lui Truffaut. Cu alte cuvinte, exigenţa este semnul sub care se desfăşoară această manifestare care, repet, nu credeam să aibă prestigiul pe care l-a dovedit că îl are.

O CONCURENŢĂ CARE OBLIGĂ

Anul acesta concurenţa a fost măgulitoare. Tony Richardson s-a prezentat cu un film foarte interesant după părerea mea, ce exploatează o sursă nouă în cinematografia contemporană, umorul negru, macabru, o sursă anti-chapliniană, o sursă foarte des întîlnită în teatru de la Eugen Ionescu la Dürenmatt, dar neexploatată de film. Cehii au pornit de puţină vreme să dezvolte acest comic de factură deosebită, dar s-au limitat la cîteva eseuri, schiţe şi scheciuri. Se pare că se simte nevoia unei reînnoiri în comedie, tratarea ei într-o altă perspectivă decît ne-a obişnuit un Chaplin sau un Tati. Louis Malle a venit cu mult discutatul *Viva Maria*, un amestec nu pe deplin reuşit, cred eu, dar interesant, de music-hall şi dramă socială. Cehul Karel Kachina s-a prezentat cu cel mai important film al festivalului, *Viva Republica*, film de o extraordinară vigoare, puţin epigonic sub raport stilistic; italianul Pietrangeli cu *O cunosc bine*, suedezul Sjöman cu *Focul*, Torre Nielsson cu *Broasca uşii*, Sidney Pollok cu *Firul subţire*, iar sîrbul Macajević ne-a arătat o peliculă deosebit de interesantă după mine, *Omul nu este o pasăre*. M-a uimit de altfel lipsa lui din palmares.

— *După cîte îmi dau seama, o mare diversitate stilistică.*

— Da, o arie de stiluri cinematografice extrem de largă, de la filmele pur epice, tradiţionale cum a fost producţia engleză, la filme structurate în întregime pe criteriul memoriei ca cel argentinian, pînă la Tony Richardson care experimenta zone necunoscute ale comediei.

Prezenţa actoricească a urcat şi ea stacheta competiţiei: Jeanne Moreau, Brigitte Bardot, Bibi Anderson, Sidney Poitier, Anne Bancroft, Stefania Sandrelli, Ugo Tognazzi, Lebedeev, Mireille Darc, Gielgutt şi mulţi alţii. Un festival foarte, foarte bun. Mă întreb chiar dacă întotdeauna Cannes sau Veneţia întrunesc asemenea forţe în concurs.

MAI BINE MAI TÎRZIU...

— *Şi în aceste condiţii*, Duminică la ora 6?

— Trebuia să se prezinte în ziua a treia a festivalului. Diferite încurcături însă la vama din Buenos Aires au făcut să stăm într-o tensiune puternică clipă de clipă pînă cu două sau trei zile înainte de sfîrşitul concursului cînd s-a putut proiecta şi filmul românesc. Aceste neajunsuri şi amînarea proiecţiei au stîrnit un fel de curiozitate mondenă în jurul nostru, în care filmul propriu-zis, din punct de vedere artistic, nu avea nici un merit. O vîlvă iscată de comicării de tot soiul — pierderea bagajelor, rătăcirea bobinelor — şi nicidecum un interes estetic. Dar această curiozitate care este unul dintre motoarele funcţionării unui festival, a făcut ca în după-amiaza în care a fost prezentat *Duminică*, sala să fie mai plină ca la orice altă proiecţie de pînă atunci.

— *Cine a făcut parte din juriu?*

— Amintesc în treacăt cîteva nume: regizorul Kozînţev; directorul cinematecii şi al centrului cinematografic experimental italian, Fiorovantini; directorul festivalului de la Karlovy-Vary, Broucil; americanul Aby Mann, spaniolul Manuel Summers, directorul festivalului de la Tours, Barbin. (Regret că nu a fost şi prof. dr. Mihnea Gheorghiu despre care am auzit acolo că fusese solicitat să fie preşedintele juriului.)

LETARGIA EPIGONICĂ

Am smuls de la Lucian Pintilie — dar am promis să nu le divulg şi cîteva aprecieri concrete şi „hors concours" făcute de membrii juriului pe marginea filmului românesc: de pildă, că Duminică la ora 6 *a fost considerat un debut neobişnuit, că i s-a urat autorului să-şi păstreze puritatea de cercetare, prospeţimea, ca al doilea film să nu exprime oboseala şi nici integrarea lui în mijloacele comune ale cinematografului. Să nu spun că regizorul Summers i-a propus să facă împreună un film? De ce?*

— *Cum a fost considerat filmul dumneavoastră de către oamenii de specialitate care aveau dreptul să-şi spună părerea?*

— Dincolo de lipsurile care nu s-au discutat pentru că le-am luat-o eu înainte la conferinţa de presă, în speţă e vorba de naivitatea unor scene politice netransfigurate artistic, criticii tineri, tinerii regizori, au fost cîştigaţi de noutatea limbajului cinematografic. (Pentru apărarea acestui limbaj nou, Cinéma d'Essai de la Paris se străduieşte să împingă pe circuitul de difuzare, filmele cehilor Forman şi Nemec, de pildă). Există la intelectualii occidentali, la pasionaţii de film, o dorinţă extraordinară de cunoaştere a noilor forme de exprimare, o dorinţă de-a instaura un circuit nestînjenit de experienţe în special în domeniul limbajului, al modificărilor de *sintaxă cinematografică*. În occident se simte puţin acum închiderea ciclului de experienţe umane şi cinematografice a unor mari maeştri. Ce se va face mai departe? Cine va urma unui Antonioni, unui Resnais? Ce trebuie întreprins ca cinematografia să nu amorţească într-un fel de letargie epigonică? Aceşti oameni ar dori să stea mai mult de vorbă cu noi, să aibă posibilitatea unui schimb de experienţă.

PE CÎND FILME CU ADEVĂRAT DE ACTUALITATE?

— *Noi ne păstrăm prospeţimea începuturilor, pasiunea descoperirilor generate de o existenţă nouă.*

— Eu cred că noi, în cinematografie, venim, faţă de ei, cu o imensă cantitate de întîmplări omeneşti pline de o semnificaţie tulburătoare şi că trebuie, în sfîrşit, să dăm curs în filmele noastre de actualitate, acelui bagaj de evenimente politice, istorice, omeneşti, care pînă acum, după părerea mea, au căpătat o oglindire teribil de palidă şi de trunchiată. Teatrul şi cinematograful la noi, sub raportul operelor dramatice, — nu proza, nu poezia! — sînt încă foarte departe de ziua cînd vor putea să spună cinstit că au experimentat, măcar parţial, tot vălmăşagul extraordinar de prefaceri omeneşti.

— *Cum găsiţi filmul dv. după ce l-aţi confruntat într-o competiţie internaţională?*

— Pentru un singur lucru sînt foarte mulţumit, de o mie de ori mai mult decît pentru cele trei premii internaţionale: după atîtea confruntări cu critica noastră, cu publicul nostru, cu specialiştii noştri, cu exaltaţii noştri, cu retrograzii noştri, apoi în Argentina, cu juriul, cu publicul şi cu mişcarea de avangardă, ştiu extrem de clar ce este valoros, nou, în film şi pe acest ceva îl voi dezvolta cu o încăpăţînare pe care nu o puteţi bănui, în lucrările mele viitoare, şi ce este prost, formal, caduc, epigonic, adică ce voi suprima cu aceeaşi încăpăţînare cu care voi lansa ceea ce este pozitiv în *Duminică la ora 6*.

Mărturisesc cu tîrziu regret că în general critica noastră nu m-a ajutat să văd limpede ce este bun şi ce este rău în filmul meu, că numai o suită extrem de lungă de confruntări din care confruntarea cu critica a fost cea mai neînsemnată, precum şi propriul meu spirit critic, de obicei puternic şi treaz, m-a ajutat să văd ce nu va mai trebui să repet. Nu pot să nu folosesc acest prilej şi să nu vă spun că cea mai încîlcită critică, pe care am citit-o despre filmul meu, a apărut în coloanele revistei dumneavoastră sub semnătura lui Ion Frunzetti, iar cea care a întors cel mai desăvîrşit pe dos sensul filmului faţă de cel real, a fost cea a lui Valerian Sava.

PUBLICUL — O REDUTĂ CE TREBUIE CUCERITĂ!

— *Cum sînt relaţiile dumneavoastră cu publicul?*

— Încîlcite şi tenebroase. Mărturisesc că în întreaga mea carieră artistică, deci şi în teatru, am avut relaţii echivoce, tenebroase cu publicul. Cel mai prost spectacol al meu a avut cel mai mare succes de public: „Cezar şi Cleopatra". Iar cel mai bun,„Biederman şi Incendiatorii" a avut un succes de public destul de limitat. Vă rog să mă credeţi că sînt departe de a fi atît de mărginit încît să-mi imaginez că această simplă ecuaţie poate rezolva o problemă cu atîtea implicaţii sociologice, psihologice, culturale, ca problema relaţiilor cu publicul. La studio şi la mine acasă am primit în egală măsură scrisori de protest împotriva filmului meu, precum şi scrisori exaltate, socotindu-l, exagerat fireşte, drept primul film românesc. Publicul? De cine e reprezentat? De cei exaltaţi sau de cei indignaţi? Nu ştiu, trebuie să descopăr lucrul acesta. Oricum, publicul trebuie cucerit. Dacă credem nelimitat în idealurile noastre estetice, el trebuie cucerit în spiritul acestor idealuri. Orice concesie poate asigura cu publicul un amor trecător, înşelător şi ipocrit, care se descompune la urmă foarte urît. Ştiu precis că publicul intrigat de anumite fragmente ale filmului meu, de anumite procedee, are pe undeva dreptate. Meditez cu extremă seriozitate la procentul posibil de adevăr din nemulţumirea sa.

Da, sînt un încăpăţînat şi, pe cît îmi va fi cu putinţă, încetul cu încetul, voi încerca să cuceresc adeziunea publicului în pături din ce în ce mai largi. Netrădîndu-mi nici o clipă idealurile, făcîndu-le poate mai comunicabile.

Interviu de Rodica LIPATTI



Mar del Plata. Lucian Pintilie în faţa unuia din cele trei premii: Premiul special al juriului

cinema

PROFIL



ANTONIONI

Există regizori a căror activitate seamănă cu a piloţilor de încercare. Faima lor, chiar dacă e bazată pe merite cu totul excepţionale, nu trece de cercul specialiştilor. Marele public nu-i cunoaşte, aplaudă pe alţii în timp ce el, asumîndu-şi marile riscuri ale experienţelor deschizătoare de drumuri, pregătesc cu perseverenţă şi îndrăzneală, formulele artistice noi, care vor fixa stilul cinematografiei de mîine.

Pînă la *Aventura* (1959) Antonioni aparţinea acestei categorii de regizori. Cunoscătorii îl socoteau un creator de o fineţe şi originalitate rar întîlnite, dar ale cărui filme nu făceau niciodată reţetă de casă. Cît succes avusese se datora documentarelor sale *Gente del Po (Oamenii din regiunea Padului)* 1943—1947, *N.U.* — 1948, *L'Amorosa menzogna (Minciuna amoroasă)* — 1949 şi *Superstizione (Superstiţie)*, 1949. Lung-metrajele *Cronaca di un amore (Cronica unei iubiri)* şi *I Vinti (Invinşii)* 1953, *La Donna senza camelie (Dama fără camelii)* 1953, *Le Amiche (Amicele)* 1955 şi *Il Grido (Strigătul)* 1957, stîrniseră entuziasmul criticilor cinematografici, culeseseră premiile lor, dar nu izbutiseră niciodată să reţină spectatorii în sală. Cu *Aventura*, Antonioni a cunoscut primul triumf. Filmele sale ulterioare, *La Notte (Noaptea)* 1960 şi *Eclipsa* 1962, fără să fie căutări mai puţin riguroase, experienţe mai puţin temerare şi opere lipsite de orice concesie comercială, au început să ţină afişul în toate capitalele lumii. Fireşte, nu fără a recolta şi ele injurii sau a fi recomandate de diverşi gazetari grăbiţi ca somnifere ideale, dar cîştigîndu-şi în acelaşi timp şi o mulţime de admiratori fideli. Antonioni se situează astăzi în avangarda cinematografiei mondiale, poate în prima ei linie.

UN PROUST AL CINEMATOGRAFULUI

Puţini creatori, de cîteva decenii, au reuşit să se menţină ca el la o asemenea înălţime artistică, să aducă o contribuţie atît de substanţială ca a lui la îmbogăţirea limbajului cinematografic. Nu cred că exagerez comparîndu-l cu Proust. Antonioni e un Proust al celei de-a şaptea arte. Un Proust însă la care cultul nuanţei indicibile şi al fluidităţii fiecărui moment din viaţă apare temperat de gustul preciziei şi exactităţii geometrice a lui Leonardo. Afirmaţia se cere desigur argumentată. Ce aduce atît de nou şi desăvîrşit Antonioni în arta cinematografică? Totul poate fi spus într-un cuvînt: *analiza*. Oricît ar părea de paradoxal, regizorul italian este primul care izbuteşte să facă în cinematograf lungi, profunde, repetate, minuţioase şi tulburătoare explorări ale vieţii sufleteşti concomitent cu acţiunea filmului, fără să o întrerupă. La el *durata naraţiunii* devine *durată psihologică*. Antonioni a găsit o tehnică cinematografică sui generis pentru a putea zăbovi, aşa cum face un romancier analist, timp indefinit asupra anumitor momente încărcate cu o deosebită semnificaţie morală sau să comprime zile şi săptămîni fără interes, în cîteva secunde. Apoi, chiar în cadrul acestei dimensiuni principale date faptelor, mişcarea vieţii interioare cunoaşte desfăşurarea proustiană, cu neprevăzutele raccourci-uri ale asociaţiei şi memoriei involuntare. Cu alte cuvinte, fluxul conştiinţei nu suferă o îndiguire artificială care să reţină doar *o parte* din gîndurile, impulsurile şi dorinţele eroilor, legate nemijlocit şi explicit de actele lor. Intervin şi undele tulburi ale subconştientului, aprehensiunile nelămurite, neliniştile, presimţirile, automatismele, traumele. Cineva poate întreba pe drept cuvînt: Aceasta n-a mai încercat-o nimeni? Şi chiar dacă ar fi aşa, ajunge atît pentru a asigura unei opere de artă o calitate specială? Fireşte că nu. Dar două lucruri în direcţia amintită aici dau experienţei lui Antonioni o valoare deosebită contemporană: întîi, finalitatea acestor analize psihologice sau altfel spus *ce vrea* să afle de la oameni cineastul italian; pe urmă, cum izbuteşte să transmită rezultatul sondajelor sale.

Dacă o reducem la schema strictă a subiectului, *Aventura* e un fapt divers aproape plictisitor de banal: o fată de milionar caută să-şi adoarmă spleenul în diverse legături erotice. Ultima, cu un arhitect, o aduce însă la exasperare. Într-o croazieră, dispare, sinucigîndu-se după toate probabilităţile. Prietena şi confidenta ei Claudia, eroina filmului, e urmărită de asiduităţile arhitectului. Se împotriveşte o vreme, apoi cedează. Pretextînd datoria de a o căuta împreună pe dispărută, cei doi încep o iubire, trădată repede de infidelitatea bărbatului. Redusă la atît, povestea e un caz curent de trivializare a amorului şi transformare a lui în simplă satisfacţie pasageră. Nu altceva e şi *Noaptea*. Soţia unui scriitor îşi dă seama într-o zi că nu-şi mai iubeşte soţul. Convingerea aceasta i se întăreşte treptat de-a lungul a 24 de ore, în diverse împrejurări ale existenţei cotidiene. Noaptea, fiind invitaţi amîndoi la o petrecere dată de un magnat al marei finanţe, trăiesc consumarea ultimelor îndoieli. Deşi fiecare renunţă la tentaţia de a se îndrăgosti din nou, dimineaţa îi obligă cu cruzime să ia act de punctul exact unde a ajuns căsnicia lor.

O TEMĂ OBSESIVĂ

O serie de deziluzii sentimentale înregistrate cu tristă luciditate compune şi textura filmului *Amicele*, inspirat de o nuvelă a lui Pavese. În *Strigătul* avem povestea unui bărbat, pe care îl părăseşte femeia iubită, ducîndu-se după altul. Omul face tot ce poate să o uite şi urmînd proverbul italian, „cea mai bună tactică în dragoste e fuga", pleacă, rătăceşte, încearcă să-şi construiască altă viaţă. Oriunde se duce, sentimentul abandonului nu-l părăseşte şi-i otrăveşte existenţa. Practic asistăm — cum au arătat comentatorii filmului — la o îndelungă sinucidere, care are chiar loc în final. Nimic nu pare a ieşi din banalitate în aceste subiecte. Şi cred că Antonioni a ales înadins astfel de întîmplări care sub raport exterior nu spun mare lucru, tocmai spre a *demonstra* cît de interesante, tragice, copleşitoare, pline de date revelate, devin atunci cînd iese la iveală dimensiunea interioară a faptelor, universul moral al protagoniştilor. Toate aceste filme analizează, cu excepţia *Strigătului*, procesele alienării în societatea capitalistă contemporană, în mediul intelectual. *Aventura* ascunde sub o istorie plată de colaje între bogătaşi plictisiţi, o teribilă imagine a formelor de *înstrăinare* sufletească, pe care le creează lumea burgheză. Pe eroină o sperie graba şi violenţa pusă de erou în dorinţă. În acest bărbat, nelipsit de farmec, apare deodată *ceva străin*, o furie bestială, o nevoie de maculare. Amorul a ajuns pentru eroul din *Aventura* un stupefiant. Există o stare de spirit care exprimă în toată comportarea arhitectului, şi prin el a mediului respectiv, *spaima de viitor*, sentimentul că nu mai există altceva decît ziua de azi. De aici o iresponsabilitate morală gravă, cuibărită ca un cancer în interiorul sufletului. Privind nişte clădiri din Renaştere, arhitectul îşi trădează gîndul secret. El spune: Aştia lucrau cu sentimentul că au înainte secole. În alt episod *capacitatea de a visa* a doi tineri studenţi îl întărîtă. Se simte împins să le murdărească planşa pe care schiţaseră planul unor construcţii mareţe. Antonioni dă o imagine zguduitoare a *conştiinţei bolnave* în epoca noastră. Analiza lui necruţătoare dezvăluie forma aceasta de chircire sufletească, autoînregistrată obscur de o parte a intelectualităţii burgheze. Eroul său, arhitectul din *Aventura*, încearcă să adoarmă un sentiment apocaliptic (teroarea atomică), o lipsă de idealuri (personajul trăieşte aranjînd interioarele milionarelor după capriciile prostului lor gust), o fugă de angajare, cu excitaţia vînătorii sexuale. La nivelul acesta dragostea transformă pe partener în obiect, se dezumanizează total. O răceală neomenească separă momentul dorinţei satisfăcute de restul existenţei. E ceea ce o chinuia şi pe prietena eroinei, pe fosta iubită a arhitectului. E explicaţia gestului ei funest.

În *Noaptea* analiza e şi mai subtilă şi totodată mai profund implicată în viaţa socială

contemporană. Sub reflectoare apare aici luminată crud vanitatea artistică. Scriitorul — eroul filmului — a încetat de mult să mai fie un om. Totul e sorbit în cărţile lui. Viaţa a devenit doar un subiect pentru el. Această revelaţie tragică o are soţia eroului şi i-o confirmă pas cu pas zeci de fapte mărunte. De fapt filmul face o critică de o neîntrecută fineţe formalismului. Într-o discuţie despre sensul cărţilor sale, scriitorul mărturiseşte că acestea sînt pentru el, înainte de orice, compuneri de cuvinte. Ca şi în *Aventura*, mărturia dă cheia procesului psihologic studiat. Un astfel de crez artistic implică, arată Antonioni, dezerţiunea din viaţă, laşitatea în planul existenţial. Eroul renunţă la o nouă dragoste, transformînd-o în subiect literar, e dispus să accepte o tutelă plutocratică pentru a se şti la adăpost sub raport material; în sfîrşit, vrea să conserve o căsnicie în care n-a mai rămas viu decît instinctul sexual. Măsura înstrăinării sufleteşti o dă finalul filmului. Soţia îi citeşte scriitorului un text şi acesta nu-l recunoaşte. E o pagină din romanul pe care el îl scrie, prezentată ca o scrisoare de dragoste veche. Între viaţă şi artă s-a născut o prăpastie. În parcul milionarului, sub cenuşiul rece al sfîrşitului nopţii, a rămas omul. Dar el

de o extraordinară acuitate realistă. Aş vrea să precizez că e reţinut şi întîmplătorul fiindcă adesea intervenţia lui nu rămîne fără efect în mişcarea capricioasă a spiritului. Eroina din *Aventura* se opreşte în faţa oglinzii, e surprinsă de propria-i faţă, se strîmbă la ea. Nişte clădiri se nimeresc să fie nelocuite, ele ridică înaintea eroilor faţade opace, urîte, semănînd brusc în suflete sentimentul fricii.

Un rol capital îl au apoi decorul, detaliile lucrurilor neînsufleţite, lumina încăperilor, pavajele, atmosfera. Antonioni vorbeşte şi prin ele despre ce se întîmplă în sufletele personajelor. Filmele lui aduc un admirabil echivalent a ceea ce se cheamă în literatură stilul indirect liber *(erlebte Rede)*. Aşa cum diferiţi romancieri povestind adoptă pe nesimţite perspectiva anumitor eroi, prezentînd ce se întîmplă cu coloritul afectiv corespunzător, Antonioni înfăţişează mobilele, natura, străzile, feţele oamenilor aşa cum îi apar cuiva şi nu rece, obiectiv. Aproape tot ce se petrece în *Aventura* e văzut cu ochii eroinei, dă graficul stărilor ei sufleteşti de la curiozitatea iniţială, pînă la împăcarea tragică din final. În *Noaptea*, lucrurile sînt contemplate pe rînd de personajele principale. În *Învinşii*, ca să filmeze o scenă, Antonioni a pus să fie mutat un copac cu cîţiva metri mai încolo, apoi a cerut să i se vopsească

helicopterul poliţiei. În *Noaptea* sînt nenumărate tablouri de o compoziţie picturală desăvîrşită. Antonioni reface pînze ale maeştrilor italieni. Dar nicăieri nu se lasă surprinsă vreo alunecare spre efectul pictural pur. Ploaia, parcul sub lună, luminişurile, maidanul de la marginea oraşului, sînt mereu transcrieri riguroase de stări psihice, *explică* strălucit comportamentul eroilor, hotărîrile lor.

DEMODAREA SENTIMENTELOR OMENEŞTI

Antonioni supune discuţiei o problemă gravă. Ideea lui e că sentimentele omeneşti rămîn mereu în urma practicii vieţii, cu alte cuvinte că moştenim un bagaj afectiv, din ce în ce mai discordant cu experienţele noastre curente. Aici e meritul cineastului de a fi luminat o formă subtilă de alienare a omului. Arta lui Antonioni e de a nu simplifica niciodată lucrurile spre a face să apară cauze unice, acolo unde sînt doar determinări multiple, acumulări imperceptibile de date variate. Socialul ca şi temperamentalul apar mereu, dar nu cu o pondere exclusivă, ci în întrepătrunderi complexe, greu reperabile. Analiza tinde cu o neînduioşată decizie la maxima obiectivitate.



Alain Delon şi Monica Vitti (în *Eclipsa*) trăiesc aceeaşi dramă a incapacităţii de a comunica pe un plan superior impulsului erotic.

e vid, lipsit de orice atribut intelectual şi moral, redus la o dorinţă stupidă de posesiune. Actul dragostei fără dragoste se consumă derizoriu, silnic, într-o convulsiune sordidă, de mari rime.

ARTA LUI ANTONIONI

...rezidă şi în felul cum ştie să comunice toate acestea. O strălucită inteligenţă se aliază la el cu o rară putere inovatoare. Antonioni a înţeles că în cinematograf nu se poate *fotografia niciodată* universul sufletesc, că el nu poate fi *arătat*, că trebuie ca spectatorul să-l deducă, să-l recompună mintal. De aceea în filmele lui psihologice nu se întîlnesc ca la Alain Resnais imagini produse de memorie. Regizorul italian prezintă strict comportările exterioare, face descripţia minuţioasă a gesturilor, se opreşte asupra *obiectelor*, pe care le privesc eroii. Gîndurile şi sentimentele, stările sufleteşti cu toate fluctuaţiile lor rezultă matematic întîi din aceste observaţii

frunzele cu verde închis, aproape negru. La fel şi în *Deşertul roşu* a dat culorii funcţii, nu o dată străine de natura ei imediată. La acuzaţia că aceasta înseamnă formalism, cineastul a răspuns că în episodul respectiv, felul cum îi apare eroului pădurea e decisiv, cristalizînd în conştiinţa lui hotărîrea de a ucide.

Dacă pentru a transmite spectatorului adevărul psihologic, decorul trebuie „compus" artificial — arăta Antonioni — atunci regizorul nu trebuie să ezite. Un astfel de formalism, el şi-l ia cu mîndrie asupră-şi.

Există în sfîrşit în filmele lui Antonioni o uluitoare ştiinţă a ritmului. S-a observat că el nu foloseşte aproape niciodată contraplanul, că lasă îndelung obiectivul nemişcat şi striveşte sub mari spaţii pe protagonişti. De fapt, despre starea sufletească a eroilor vorbeşte în aceste filme extrem de expresiv o muzică permanentă a fotogramelor. Interioarele, obiectele, copacii, fundalurile, cîntă toate la un loc drama istorisită. Nimic nu mai rămîne pe ecran fără rost. S-a cronometrat cadru cu cadru un film atît de lent ca *Aventura*. Şi totuşi nu există aici nici o lungime. Toată durata e plină, nimic nu se poate tăia. Specialiştii au descoperit doar un minut în plus, atunci cînd soseşte pe insulă

Ceea ce i se poate reproşa lui Antonioni e un anume scepticism. Analizele sale duc mereu la concluzii descurajante, amare cu privire la natura umană. Eroii sînt desigur situaţi din punct de vedere social-istoric şi critica regizorului italian vizează pînă la urmă o anumită lume. Dar o tendinţă de generalizare, de împingere a notei pesimiste în ordine existenţială nu lipseşte nici ea. Aici, Antonioni se înrudeşte cu Pavese, de la care a împrumutat o desnădejde surdă, ascunsă sub o dispoziţie de a găsi circumstanţe atenuante tuturor actelor.

La începutul carierei sale cinematografice, povesteşte regizorul, a vrut să facă un documentar despre nebuni. Pensionarii casei de sănătate din Ferrara, oraşul lui natal, au fost aduşi în salon, unde erau instalate proiectoarele. Bolnavii stăteau liniştiţi. Antonioni a comandat „lumină" şi în clipa aceea a văzut în ochii lor o spaimă cumplită. Toţi au început să urle şi nu s-au liniştit decît după ce proiectoarele au fost stinse. Am căutat întotdeauna apoi — explica Antonioni — să descopăr prin filmele mele ce s-a petrecut atunci în sufletele acelor oameni.

Ov. S. CROHMĂLNICEANU

cinema

CRONICA FILMULUI STRĂIN

ANATOMIA UNEI PSIHOZE

Adevărata față a fascismului,

o producție a studiourilor Mosfilm.
SCENARIUL: Mihail Romm, Maia Turovskaia, Iuri Haniutin.
REGIA: Mihail Romm.
IMAGINEA: G. Lavrov
MUZICA: A. Karamanov.
TEXTUL COMENTARIULUI: Mihail Romm.
FILM DISTINS CU: Premiul special al juriului la Festivalul internațional al filmului documentar — Leipzig 1965; Premiul juriului criticilor de film — Leipzig 1965.

Acest film — declară Mihail Romm — **nu intenționează să oglindească toate formele unui fenomen care este fascismul. În limitele unui film acest lucru nu se poate realiza (...) Din marea cantitate de material am ales ceea ce mi s-a părut mai extraordinar, ceea ce am socotit că ne dă posibilitatea să medităm adînc.**

Adevărata față a fascismului este un film care prilejuiește într-adevăr meditații revelatoare. Extrăgînd din vastele arhive cinematografice ale celui de al III-lea Reich un amplu material senzațional, inedit, Romm ne înfățișează, montîndu-l în succesiunea lui cronologică, cu lux de amănunte, psihologia unui imperiu care, în decursul scurtei și odioasei sale existențe a îmbrăcat forme de-a dreptul monstruoase.

Chipul lui Hitler ca prezență centrală în film este reconstituit cu o remarcabilă tehnică a aglomerării detaliilor. Fiecare secvență nouă ni-l înfățișează sub un alt aspect, într-o altă ipostază, cu precizia adjectivului bine ales. Îl vedem mai întîi agent al Reichswehrului, amestecat prin mulțime, apoi ca „Führer" al partidului său); îl vedem vorbind mulțimilor, aprins, isteric. Gesturilor și cuvintelor sale violente le corespund șiruri nesfîrșite de capete înveșmîntate în fier, care îl ascultă într-o aliniere perfectă.

Această parte a filmului, înfățișînd nașterea, dezvoltarea și venirea la putere a fascismului în Germania, creează o senzație de pericol, de furtună gata să izbucnească. Senzației de primejdie care se ridică deasupra Europei, Romm îi opune contrapunctic ideea responsabilității celor care conduceau destinele popoarelor în acel moment istoric și care ar fi putut stăvili ascensiunea fascismului, dar n-au făcut-o. Hindenburg îl numește pe Hitler cancelar, predîndu-i astfel puterea politică. Göring, Von Papen, Frick, Huhenberg și Himmler, șeful gestapoului, cel care avea să asasineze mai tîrziu 15 milioane de oameni în lagărele de concentrare și pe care Hitler îl supranumise **blajinul meu Heinrich**, alcătuiesc noul cabinet. În acest timp, regele Norvegiei asistă la lansarea unui vas, regina Danemarcei urcă pe puntea iachtului ei, regele Spaniei joacă tenis, iar Wilhelm al II-lea, ex-împăratul Germaniei, își hrănește liniștit rațele. Nici unul din ei nu vădește nici cea mai mică îngrijorare, nici cea mai mică urmă de neliniște. Cu toții privesc evenimentele din Germania cu o indiferență totală, de parcă acolo nu s-ar întîmpla nimic.

Și totuși, sub ochii lor, pe pămîntul lui Goethe și Schiller, sub același cer sub care au fost concepuți Faust și marchizul de Posa, se petrecea un fenomen unic, necunoscut pînă atunci în evoluția speciei umane. Idei inumane, monstruoase, fantastice, căpătau rădăcini tot mai adînci, prinzînd în mrejele lor tot mai mari mase de oameni.

Filmul înfățișează uriașele parăzi naziste, în care cohorte romane cu svastici pe scuturi pășesc în marș prin fața führerului, urmate de șiruri de nibelungi cu piepturile împodobite cu svastici, uriașele retrageri cu torțe. Hitler voia unitatea întregului popor german și n-a cruțat nimic pentru a perverti normalul în anormal. Lucrurile au mers pînă acolo încît la un moment dat, vedem întreaga Germanie mîncînd, în anumite zile, o anumită supă din cazane comune, pentru a-și manifesta astfel solidaritatea, loialitatea față de führer. „Führerul" însuși trecea cu regularitate pe la cazane plătindu-și porția pe care nimeni nu crede s-o fi mîncat vreodată, întrucît, cel mai sîngeros om din cîți a cunoscut planeta era vegetarian.

Materialul prezentat de Romm într-o viguroasă gradație dramatică, reflectă deseori ceva asemănător cu demența; o dementă lucidă și rece îmbrăcată în aparența unei logici „de fier", o demență exercitată prompt și conștiincios. De la formele relativ primitive, simple, cum ar fi inaugurarea „noii culturi" de către Goebbels cu ruguri imense în piețele publice, ruguri alcătuite din operele lui Heine, Thomas și Heinrich Mann, Feuchtwanger, Remarque, Brecht, descoperiți peste noapte ca antigermani și pînă la formele complexe, socio-logico-filozofice dintre care cea mai grotescă este fără doar și poate, cea a îmbunătățirii rasei, totul frizează crima și patologicul. **„Fiecare familie care are pînă în prezent patru copii trebuie să ofere bărbatul pentru reproducere"** — ordonă Kaltenbruner și ordinul său este executat cu entuziasm. Pentru îmbunătățirea rasei în Bavaria și Prusia Orientală, führerul trimite „în ajutor", în garnizoanele orașelor, trupe de elită. Bineînțeles, rezultatele nu s-au lăsat așteptate. Soldaților care plecau în permisie li se dădeau leagăne pentru ca aceștia la rîndul lor să le ofere fetelor, iar fetele erau „sfătuite" printr-un ordin amănunțit, elaborat de Himmler, să nu-i refuze pe soldați. Copiii rezultați din această „înaltă politică de stat" erau supranumiți „daruri oferite führerului" iar mamele lor beneficiau de aureola unor veritabile eroine. Germania se transformase într-o imensă stațiune de montă iar oamenii priveau exact ca într-o piesă de Ionescu, în modul cel mai firesc, noua lor condiție cabalină.

Ceea ce s-a petrecut mai tîrziu în Germania seamănă uluitor cu o piesă comico-tragică din familia absurdului în care mulți dintre spectatori au devenit, fără voia lor, fără să știe cum, actori, participanți, complici. Există o similitudine evidentă între pervertirea unei părți a poporului german, ca fenomen de masă, așa cum s-a petrecut el în realitate și cum îl reflectă filmul lui Romm, și „Rinocerii" lui Eugen Ionescu. Mai întîi pe străzile unui oraș oarecare apare un singur rinocer. Schikelgruber. Pe urmă, rinocerii se înmulțesc. Tot mai mulți oameni încep să se prefacă în rinoceri. Cei care la început se arătau îngrijorați încep treptat să se încînte în fața acestei noi ipostaze biologice. Schikelgruber a devenit Hitler. Rinocerul a încetat să mai fie un animal. Printr-o metamorfoză bizară el devine acum o personalitate marcantă.

Este unul din marile merite ale lui Romm acela de a ne fi înfățișat, prin intermediul unor materiale strict autentice, principalele angrenaje ale acestui mecanism invizibil în virtutea căruia oameni normali încep să degenereze, să involueze, prăbușindu-și astfel condiția pe scara regnului animal.

Judecat din acest punct de vedere, **Adevărata față a fascismului** este un vast studiu de anatomie socială care s-ar putea subintitula anatomia unei psihoze. Un studiu pe care Romm l-a realizat cu precizia care îl caracterizează pe savant și cu pasiunea umanistului care militează pentru ca asemenea lucruri să nu se mai întîmple niciodată.

M. HULUBAȘ

CONTEMPORANEITATEA — PRETEXT

Finala buclucașă,

o producție a studiourilor maghiare.
SCENARIUL: Örsi Ferenc.
REGIA: Fejer Tamas.
IMAGINEA: Hildebrand Istvan.
INTERPETEAZĂ: Bodrogi Gyula, Nemeth Lajos, Szilvassy Annamaria, Kiss Manyi, Zenthe Ferenc.

Startul promite un bun conflict comic: niște recruți șmecheri care vor să se sustragă obligațiilor ostășești sub pretextul activității culturale. E vorba de finala unui concurs de amatori de muzică ușoară în genul „Dialogului nostru la distanță" (dar la Televiziunea din Budapesta). Între start și „finală" se pierde o comedie satirică și nu se cîștigă în schimb decît niște cîntece (reușite). Autorii au rutina gagurilor, care nu sînt însă de loc legate de timpul și mediul în care se petrece filmul. Dacă în excelenta comedie maghiară *Caporalul și ceilalți*, hazul situațiilor era generat de conflictul istoric și social al vremii, aici contemporaneitatea nu i decît pretext facil pentru un umor facil. Revista „Filmvilag" remarca: **„În unele comedii cinematografice maghiare, contemporaneitatea este prezentă doar prin construcțiile noi, care nu joacă, ci fac figurație. Decorul se schimbă din an în an, în funcție de realizarea noilor obiective industriale și arhitectonice. În 1965 „se purta" podul Elisabeta. De aceea, în** ***Finala buclucașă*** **eroii vin cu mașina din provincie spre Studioul de televiziune și în loc să o ia pe podul suspendat, pe unde ar fi ajuns mult mai repede, salvînd întîrzierea de care se plîng (și două minute de film) ei trec, bineînțeles, pe podul Elisabeta. E un pod cu „pile" solide, se vede!"**

A. H.

FILMUL PE GLOB

PLOAIE DE IULIE

Cineastul sovietic Marlen Kuțiev care a primit un premiu special la ultimul festival de la Veneția pentru *Am douăzeci de ani*, lucrează la un nou film intitulat *Ploaie de iulie*, la care semnează și scenariul în colaborare cu dramaturgul Anatoli Grebnev. Interpreta rolului principal este actrița Evghenia Uralova.

VANITATE?

În cadrul unui interviu, la întrebarea: „Vă place să asistați la turnarea unui film?" Eugen Ionescu a răspuns: „Cînd sînt lăsat... Cinematografia e o junglă. Vanitate la cel mai înalt grad. Cupiditate. Mediocritate. O lume dezumanizată".

Și totuși în cadrul aceluiași interviu, Ionescu a delarat că scheciul său *Mînia (La Colère)* din filmul *Cele șapte păcate capitale* a fost cel mai bun din toate. De altfel s-a arătat încîntat că i s-a cerut din nou un scenariu, de data asta nu o șeptime dintr-un film, ci un scheci care va înregistra o durată de o jumătate de oră — *Oul*. Celelalte două scenarii pentru completarea filmului (format din trei scheciuri) vor fi semnate de Beckett și Harold Pinter.

GLOBURILE DE AUR 1966

Asociația presei străine de la Hollywood și-a desemnat premiile cinematografice. Două Globuri de aur au fost decernate actorilor Samantha Eggar și Lee Mervin pentru două roluri în două producții Columbia. Samantha Eggar a primit acest Glob prețios ca fiind cea mai bună actriță dramatică pe anul 1965 (e vorba de personajul interpretat în *Obsedatul*), iar Lee Mervin ca cel mai bun actor de comedie pentru creația sa din *Cat ballou*.

UN FILM TURNAT ÎN CER

Oameni deasupra norilor este titlul noului film în culori pe ecran lat care se turnează în Studiourile documentare ucrainiene. Realizatorul, Serghei Kisseliov, de mai multe ori recordmen al lumii la salturile cu parașuta, este la al doilea documentar, primul, *Noi sîntem parașutiști sportivi*, obținînd premiul „Aripi de aur" la cel de-al doilea festival mondial al filmului aeronautic și spațial de la Paris. De astă dată, Kisseliov, ca să turneze, a trebuit să sară de la 4 000 de metri cu o cameră de luat vederi care cîntărea 11 kilograme. Să turnezi un film în timpul unei căderi libere, trebuie să recunoaștem că e acrobație aeriană!

CRONICA FILMULUI STRĂIN

O MARE PIERDERE

reprezintă moartea lui Gianni di Venanzo, unul din cei mai buni operatori din Europa. Citām cîteva din filmele care l-au făcut cunoscut și publicului nostru: Legea e lege, Cronica unor bieți îndrăgostiți, Noaptea, Opt și jumătate. **Lista genericelor din care nu lipsea numele său la loc de cinste e lungă. Mai amintim doar** Eclipsa, Salvatore Giuliano, Demonii Julietei (**tradus pînă acum** Julietă spiritelor). **Di Venanzo a murit la vîrsta de 45 de ani în timp ce turna, alături de Joseph Mankiewicz,** Un om oarecare pentru Veneția.

AZNAVOUR FACTOR POȘTAL ȘI CAMPION DE CICLISM

Charles Aznavour se află în Cambodgia unde se filmează exterioarele filmului realizat de Claude-Bernard Aubert, Un factor poștal pleacă la război. **Numai că viața nu e prea ușoară pentru Aznavour — vedeta de cinema. În film trebuie să parcurgă 50 de km pe bicicletă străbătînd o cîmpie întinsă. Iar Claude-Bernard Aubert îl urmărește cu jeepul ca să nu-i scape operatorului nici cel mai mic efort al actorului. Și într-adevăr e vorba de efort, adevărat, fără nici un trucaj cinematografic.**

DEBUT

Marguerite Duras, celebra autoare a unor scenarii de film nu mai puțin faimoase (Hiroșima, dragostea mea, Moderato cantabile **etc.) se va apuca, se pare, de regie. Va transpune pe ecran piesa ei intitulată** La Musica **în care interpreți principali vor fi Delphine Seyrig, Robert Hossein și fiica lui Jules Dassin.**

METAMORFOZĂ

Îl cunoașteți pe Peter Cross? Nici nu vă mai osteniți să-l depistați, pentru că îl știați sub numele de Pierre Cressoy (Infidelele), **numai că pe genericul ultimului western italian,** Un dolar găurit, **el trebuie să apară mai „americanizat". Cum se vede, actori și realizatori italieni și spanioli continuă să se reboteze ca să fie mai „adevărați" în westernuri care nu mai provin de mult din Vestul îndepărtat.**

UN FILM DESPRE CERVANTES

Regizorul Vincent Sherman a început transpunerea pe ecran a vieții celebrului scriitor spaniol Miguel De Cervantes. În rolul titular va apare Alain Delon, secondat de Gina Lollobrigida, Ava Gardner și Yul Brynner.

ARGONAUȚII CASEI „COLUMBIA"

Corăbiile lungi,

o producție a studiourilor americane.
SCENARIUL: Berkely Mather, Beverley Cross, după romanul „Corăbiile lungi" de Frank Bengtsson.
REGIA: Jack Cardiff.
IMAGINEA: Christopher Challis.
MUZICA: Dusan Radic.
INTERPRETEAZĂ: Richard Widmark, Sidney Poitier, Russ Tamblyn, Rosanna Schiaffino, Oscar Homolka, Edward Judd, Lionel Jeffries, Beba Loncar, Gordon Jackson.

Vikingii lui Fleischer (United Artists) fusese un film plăcut la vedere prin frumusețea peisajelor marine, prin scenele de bătălie și prin dinamica corporală a lui Kirk Douglas. Însă afară de înmormîntarea pe o corabie în flăcări, obicei tipic acelor faimoși pirați, restul era destul de puțin „viking". Marea bătălie, asediul unei fortărețe engleze, bătălie unde se desfășura măestria de superproducție a tehnicii americane, era o bătălie pe uscat. Iar intriga cu copilul bastard, sclav la vikingi, dar în realitate frate cu fiul regelui viking, făcut în iuțeala unei invazii cu doamna regină a Angliei — această intrigă era naivă, convențională și cîtuși de puțin specific viking. Nu mai vorbesc de accentul Oxford al vorbirii englezilor, de aerele lor distinse, de pretențiile lor de civilizație contrastînd cu sălbăticia vikingilor, care istoricește vorbind, erau pe vremea aceea mult mai evoluați decît britanicii...

Cu toate aceste anacronisme și banalități, filmul plăcuse. De aceea s-a mai făcut unul, cu mai multă substanță „viking". Noul film al casei Columbia, după romanul lui Frank Bengtsson, ecranizat de Berkely Mather și Beverley Cross, avînd ca regizor pe Jack Cardiff, care fusese șeful operator în celălalt film de vikingi, în sfîrșit, avînd ca director de imagine pe un mare maestru: Christopher Challis — același care lucrase admirabilul film *Victorioșii* — noul film de vikingi evocă bine moravurile vagabonde și aventuroase ale acestui uimitor neam de războinici navigatori și constructori navali. Intriga se învîrtește în jurul căutării unui clopot de aur masiv, înalt cît trei oameni suprapuși, aur furat de primii cruciați de la popoarele musulmane și ascuns de niște călugări catolici. Arabii visau să-l regăsească, iar vikingii, în cursul unui naufragiu prin acele părți mediterane, aflaseră vag cam pe unde se află comoara. Dar locurile acelea erau pline de vîltori, recifuri și teribile furtuni. Toate acestea, în noul film, ni se arată foarte spectaculos, făcînd să alterneze peisajele cvasi-polare cu acelea ale deșertului arab și ale mărilor Sudului. Aflîndu-ne în Asia Mică, în patria prin excelență a calului, vom avea bătălii de călăreți contra ne-călăreți, căci vikingii luptau pe jos. Acest dualism dă încăierărilor prilej de acrobații inedite, altele decît în arhicunoscutele șarje gen *Austerlitz*, sau *Război și Pace*. Performanțele gimnastice ale actorilor și figuranților sînt uluitoare. Printre interpreți figurează și Russ Tamblyn, admirabilul „Tom Degețel" pe care îl cunoaștem și din *Șapte mirese pentru șapte frați*. Copil-minune, el este iscusit gimnast, cîntăreț, pianist, solist de tobă și mai ales, dansator (în copilărie, vindea gazete pe stradă ca să-și plătească lecțiile de dans).

Nu mai puțin uimitor este eroul principal în persoana lui Richard Widmark, pe care l-am revăzut de curînd în rolul colonelului american procuror general în *Procesul de la Nürnberg*.

De altfel, toată distribuția este de mîna întîi. Întîlnim pe Rosanna Schiaffino, fostă Miss Genova la vîrsta de 15 ani, devenită „star" în filmul Columbia, *The Victors*. Remarcabilă de asemenea creația lui Oscar Homolka în „thanul", adică șeful vikingilor. (Kutuzov din *Război și pace* al lui King Vidor și, mai de mult, șeful de gangsteri din *Șapte păcate*.)

Tot în noul film *Corăbiile lungi* apare și negrul Sidney Poitier (eroul din *Lanțul*). E prima sa apariție de la obținerea marelui premiu american al Academiei („Academy Award") ca cel mai bun actor al anului, pentru interpretarea sa din *Lilies of the Field*. Aici el are un rol sărac, lipsit de posibilități artistice. Ba și mai grav: un rol care, fără vina lui, este istoricește fals. În povestea aceasta el este un mare șeic arab. Or, niciodată arabii (care sînt albi și de neam semit) nu au admis să aibă șefi hotentoți. Este aceeași eroare ca în tradiționala badijonare cu smoală a obrazului lui Othello din piesa lui Shakespeare.

O interesantă secvență a filmului ne învață primejdiile „montajului scurt", scurt cu orice preț. Eroul, închis într-o fortăreață arabă, scapă sărind în mare și făcînd un splendid, impecabil plonjon de la 40 metri înălțime. Apoi îl revedem, fără tranziție, sosind în Norvegia înot (!), e drept, extrem de obosit. Autorii decupajului au crezut că este artisticește să suprime toate infinitele peripeții ale acestei repatrieri, fără un ban în buzunar, pe un drum de zeci de mii de kilometri, cînd pe mare cînd pe uscat, cînd pe corabie cînd înot etc. etc. Dar această elipticitate trezește comica impresie că sportivul nostru amic și viking a făcut ocolul Europei înot!

Foarte nostim se termină filmul. După ce argonauții noștri găsesc clopotul de aur și dovedesc că legendele cele mai suspectate pot fi uneori realități, eroul principal, cu un entuziasm de samsar idealist și romantic, îi propune regelui Norvegiei să-i finanțeze o nouă aventură geografico-comercială, pentru găsirea unui diamant cît oul de pescăruș, de la de mult pierduta coroană a regilor Saxoniei...

Cu ocazia acestor noi vikingi, casa Columbia a făcut două filmulețe publicitare de cîte 4 minute fiecare, ieftine și adaptabile la televizor, în care ni se arată: 1) Antrenamentul tinerilor vikingi contemporani, adică a acrobaților 1965 care vor executa uluitoare salturi, căderi, pugilistică etc... iar 2) ni se vor explica, descompus, toate trucajele „de jos și de pe cal", destinate să evoce impresia de realitate. Ceea ce este maximum de cultivare a realismului: să explici cum se fabrică, *realmente*, irealul! Și culmea reclamei: să te lauzi și că poți face să nu se observe trucajul, apoi să te lauzi și cum realizezi, efectiv, iluzia, păcăleala, trucajul...

Iar faptul că toată povestea este o legendă, poate mincinoasă, sfîrșind cu o teribilă poftă de a se îmbarca într-o altă expediție tot atît de problematică — această idee este în fond foarte, cum să zic? — realistă. Căci nici o legendă nu poate părea mai legendară..., mai utopică, mai suspectă decît realitatea istorică a acestor călătorii de jur împrejurul Europei, în niște simple corăbii de lemn, cu o singură pînză și conduse cu vîsle. Aici realitatea istorică este mai legendară decît legenda...

D. I. S.

HAZ ÎN CONSERVE

sau mai lung decît trebuie cu 90 de minute

Parcarea interzisă,

o producție a studiourilor suedeze.
SCENARIUL: Rune Moberg.
REGIA: Robert Brandt.
IMAGINEA: Ragnar Frisk.
INTERPRETEAZĂ: Carl-Gustaf Lindstedt, Lena Söderblom, Lill Lindfors, Hakan Serner.

Sîntem obișnuiți ca nordicii să furniseze literaturii și artelor Ibseni sumbri, Sibeliuși triști, Bergmani neliniștiți, cu alte cuvinte ne închipuim Scandinavia ca pe un ghețar cu o formă caracteristică deprinsă din manuale, un ghețar festonat de fiorduri, luminat translucid de aurora boreală, un univers la urma urmei destul de convențional, cu veri tîrzii și scurte, cu iubiri nefericite și sfîșietoare, cu ierni hăulitoare de viscole și de drame sociale, în care Peer Gynt răsare o dată la un veac și-atunci mai mult ricanează. Și ne miră cînd îi vedem rîzînd ca toți oamenii (sau mai precis încercînd să rîdă). De la celebrul cuplu inegal (și la propriu și la figurat) Pat și Patașon, promotorii unui haz elaborat, masticat lent, cu gaguri răb-

cinema

CRONICA FILMULUI STRĂIN

duril ca un rumegat de ren, cu glume greoaie de kermesă, declanşînd rîsul într-un tîrziu, de la Pat şi Pataşon care practicau mai mult *umoarea* decît *umorul* şi care erau de-o veselie factice de ţîrcovnic, nu mai avusesem ocazia să mă-ntîlnesc în film cu gluma scandinavă. *Parcarea interzisă* îmi oferă un prilej cu totul insolit. Închipuiţi-vă o glumă cinematografică scrisă de economişti candidaţi la Premiul Nobel şi interpretată de pensionarii unui azil de bătrîni, obligaţi să joace în ritmul aiuritor al urmăririlor „Keystone". Şi încă, o asemenea idee năstruşnică ar putea da naştere vreunui *ersatz* comic. Vai, filmul de faţă e o încercare eşuată de imitaţie a comediilor mute americane din epoca de aur. Filmul e „*crazy*" sau ar fi trebuit să fie. Dar „ţicneala" lui e tristă şi murată ca o pisică uşernică şi nefericită. Copiii vor rîde poate (cei foarte mici!) de aventurile absurde (dar nu suficient de absurde) ale unui nene de treabă, un Moş Crăciun cumsecade care drege jucării stricate şi care, în felul său, iluzionist şi inventator de năzdrăvănii, rezolvă problema spaţiului, acută în marile metropole, condensîndu-şi buclucurile pămînteşti şi acareturile cam numeroase într-o valijoară. Filmul ce piruetează pe echivocul trucajului cinematografic înduioşează din punct de vedere tehnic. Subiectul e stupid, gagurile puţine şi răsuflate, jocul actoricesc de un mecanicism pe care îl suspectez de carenţă de talent.

Tot acest talmeş-balmeş de rebuturi este intenţionat ca o parodie modernă în ritm şi în mijloace de expresie. Singurul element modern însă este pista sonoră, tratată într-adevăr inteligent. Ceea ce pentru un film „mut" — trebuie să recunosc — este un gag bun, chiar dacă involuntar, dar unic.

Parcarea interzisă e un număr vechi şi prost de circ falimentar, număr pe care cineva şi-a închipuit că-l poate salva făcînd apel la haz în conserve şi la facilităţile tehnice ale bucătăriei cinematografice moderne, dilatîndu-l la un ceas şi jumătate de proiecţie. Şi filmul e mai lung decît trebuie cu 90 de minute.

Romulus VULPESCU

UN FRANCEZ LA LONDRA

Hai, Franţa!, o producţie a studiourilor franceze.
REGIA: Robert Dhéry.
SCENARIUL: Robert Dhéry, Pierre Tchernia.
IMAGINEA: Jean Tournier.
MUZICA: Gérard Calvi.
INTERPRETEAZĂ: Robert Dhéry, Colette Brosset, Diana Dors, Ronald Fraser, Henri Genes, Jean Lefebvre, Robert Rollis.

A-ţi ispăşi propriile păcate pare un lucru omenesc, a suferi pentru alţii e treaba sfinţilor (eroul filmului lui Dhéry este departe de a fi unul), dar a suferi din sport e prea mult. Şi totuşi... Sustras cu abilitate preocupărilor prenupţiale, eroul lui Dhéry schimbă cu uşurinţă o vizită la o bunică dornică de a-l revedea, pe un meci de rugby Franţa-Anglia disputat pe un vestit stadion londonez (amănunt nu lipsit de importanţă). Cum entuziasmul muscular este o formă elocventă de manifestare, un cot de spectator frenetic îi va zbura eroului incisivii, cu ei zburînd şi speranţa de a se căsători, aşa cum intenţiona, peste trei zile. Aşteptînd în sala cabinetului medical efectele intervenţiei dentare,care să-l repună în drepturile de masticator biped, francezul va proba în glumă chipiul şi mantaua unui policeman englez suferind şi el ca toţi civilii, de dinţi. Aici se află cheia de contact, aici este cutia de viteze a filmului pe care autorii le minuiesc cu dexteritate. De aici încolo lucrurile merg de la sine — un fel de a zice — spre catastrofă.

Portul ilegal de uniformă este pedepsit de lege, aşa că eroul este urmărit de poliţie, din motive de indisciplină, de o actriţă salvată din braţele unui admirator agresiv, din motive de recunoştinţă, iar de viitoarea cumnată din motive de infidelitate faţă de logodnică. Cum s-ar spune, trei urmăritori dintr-o lovitură, fără a mai socoti copilul rătăcit de părinţi şi care-l fugăreşte pe nefericitul erou cu o insistenţă exasperantă.

Spiritul scriitorului cu nume simetric, Jerome K. Jerome, circulă prin venele şi arterele acestui film, mai ales în porţiunile în care intenţiile satirice la adresa modului britanic de existenţă sînt mai penetrante. „Un francez la Londra" — s-ar mai putea numi filmul, un francez care parodiază cu bună ştiinţă tipul de umor britanic, care-l modifică cu spiritul său, şi care ni-l oferă nouă într-o versiune galică. Desigur nu se poate povesti filmul pentru că ar trebui să povestim gagurile, expediate în ritm de mitralieră, şi atunci am greşi: un gag povestit nu mai e un gag (adică poantă cinematografică) ci o anecdotă (literară). Mai interesant ar fi de văzut cum sînt construite aceste gaguri şi în ce se deosebesc ele de cele ale lui Etaix sau Tati (pentru că Dhéry este şi el un autor complet — scenarist, regizor, interpret). Spre deosebire de Etaix, umorul lui Dhéry este perfect verosimil, este cotidian, logic, situaţiile lui comice sînt situaţii normale care se pot întîmpla oricui (cu cîteva mici condiţii, poate esenţiale: ca să primeşti din senin un Cadillac super-sport decapotabil, ca în celălalt film al său, văzut de noi — *Frumoasa americană*, şi cu care nu ştii ce să faci, sau să ai preferinţe pentru deghizamente ca Riki, eroul filmului fără sport, în ciuda titlului: *Hai, Franţa!*).

Îmi spuneam, după ce văzusem filmul, că între comic şi dramatic este doar o jumătate de pas şi mă întreb prin ce obişnuinţă, prin ce intuiţie nu-l facem? Dacă aţi vedea un om pe acoperiş, gata să cadă, aţi rîde? Dacă aţi vedea un orb strecurîndu-se cu greu de pe un trotuar pe altul şi apoi adus înapoi în acelaşi loc şi folosit drept paravan de cineva care se ascunde, aţi rîde? Şi totuşi ce poate fi mai hazliu în filmul lui Dhéry decît aceste momente? Dhéry nu este nici liric, nici poetic, el e mai acid, mi se pare un fel de Jerry Lewis francez, temperat şi vaccinat împotriva obsesiilor distrugătoare care-l torturează pe comicul american. Este în schimb mai compact — în comparaţie cu compatrioţii săi — ceea ce îl face mai antrenant, mai vital. Spiritul vechilor comedii mute cutreieră castelul comediei moderne, iar noii principi ai comicului se întreabă, cine le-a ucis părintele, trăind uşoare nostalgii. De altfel, filmul le şi arată. Eroul nu scoate un cuvînt tot timpul, evident pentru că dentistul asta îi recomandase. Ca să se întîmple ceea ce i se întîmplă, francezul trebuie să fie mut sau... bolnav de dinţi. E respectată apoi această lege de aur a comicului din care filmul mut îşi făcuse o deviză: urmărirea, mişcarea. În filmul lui Dhéry, urmăririle sînt ridicate la pătrat, căci dacă eroul este căutat din atîtea motive, grupul suporterilor francezi este căutat de cel al englezilor şi catastrofele sînt evitate, conflictele internaţionale sînt aplanate din faşă şi asta doar de jocul ciudat al coincidenţelor.

Parafrazînd, Robert Dhéry ar putea spune: „Nimic din ce este comic nu-mi e străin", căci nu există pas, nu există gest, nu există obiect care să nu concureze în această cursă a comicului. Cocoşul, mîndria franceză, suporter fără voie al „team"-ului naţional", „joacă" prea mult ca să nu fie trecut şi el pe generic. Ca şi întregul arsenal de arme fără fum dar cu zgomot, cu care sînt înarmaţi paşnicii turişti sportivi. Viitoarea cumnată a eroului, ale cărei aventuri nu sînt mai puţin palpitante, o „lady" din care mai răbufnesc instinctele franceze. Şi enumerarea poate continua numai şi numai pentru a arăta că Dhéry este mai mult decît un simplu comediograf, este un artist prodigios care trebuie alăturat, fără rezerve lui Tati sau Etaix. Scenarist, regizor, interpret principal, Dhéry tinde către „autorul total" — dorinţă pe care o realizează poate cu un semiton mai jos.

Iulian MEREUŢĂ

DÉJÀ VU

O clasă neobişnuită,
o producţie a studiourilor cehoslovace.
REGIA: Josef Pinkava.
SCENARIUL: Milan Simek, Josef Pinkava, după nuvela lui Daniela Duškova.
IMAGINEA: Jiři Kolin.
MUZICA: Evzen I llin.
INTERPRETEAZĂ: Helga Čočkova, Natalia Neslovova, Evelyna Steimarova, Karel Urbanek, Vladimir Hlavaty.

O fatalitate apasă ca sabia lui Damocles asupra acestei pelicule minore. (În care e vorba de minore înamorate de frumosul profesor de literatură, de adolescente timide sau, dimpotrivă, zburdalnice — dar fete bune pînă la urmă, de practica elevilor în uzină [şi în afara ei], de gravităţi adolescentine şi candori mature, de travestiuri gitane şi romantice urmării nocturne, într-un cuvînt, de toate pentru toţi.) Fatalitatea se cheamă „déjà vu", dar, mai ales, „déjà dit", cu mult mai bine în multe filme cehe, avînd ca preocupare psihologia „vîrstei dificile". Cu mult mai dificilă decît reiese ea din inocentele şotii şcolăreşti pe care — la o adică — le-ar putea aproba chiar cel mai sever consiliu pedagogic.

S. E.

FILMUL PE GLOB

NOUTĂŢI DIN STUDIOURILE FRANCEZE

Jacques Demy, autorul Umbrelelor din Cherbourg **se pregăteşte să înceapă turnările la un nou film,** Domnişoarele de Rochefort, **interpretate de Danielle Darrieux, Catherine Deneuve, Françoise Dorléac şi... Michel Simon.**

★

Călătoria tatălui **este titlul viitorului film al lui Fernandel, realizat de Denys de La Patellière, după un roman de Bernard Clavel. Parteneri: Lilli Palmer şi Laurent Terzieff.**

★

Jean Gabin **va interpreta rolul unui grădinar paşnic, perfect fericit în căsuţa lui de la periferie. Ca să-şi satisfacă însă ambiţiile „modeste", el se apucă să falsifice bani pe care-i lansează pe piaţă cu candoare. Filmul va fi realizat de Jean Paul Le Chanois.**

UN GANGSTER NUMIT DE SICA

Vittorio de Sica a semnat trei contracte cu producătorul Levine: un film cu Ava Gardner care va fi turnat în Franţa şi Polonia, Promisiunea din zori, **un altul cu Claudia Cardinale,** Femeia X 7 **şi un al treilea cu... Vittorio de Sica în chip de gangster.**

ANECDOTE ADEVĂRATE

Charles Chaplin şi Max Linder se admirau foarte mult şi le plăcea să se distreze împreună. Drept care îşi făceau dese vizite. Chaplin avea o maşină mare neagră pe care o conducea un şofer asiatic cu pielea de culoare galbenă. Pentru că erau mereu văzuţi laolaltă, ca să nu fie acuzat că îl imită pe Chaplin, Linder şi-a cumpărat o maşină galbenă condusă de un şofer negru.

CELEBRITATE

După triumful personal obţinut în filmul Galia **(Premiul de interpretare feminină la recentul festival internaţional al filmului de la Mar del Plata), actriţa Mireille Darc a fost întrebată ce crede despre celebritate: „În ziua în care şcolarii vor scrie Jeanne d'Arc fără apostrof, atunci, da, voi avea într-adevăr impresia că sînt celebră!"**

SIC!

Brigitte Bardot a mărturisit că Visconti, pe care-l admiră foarte mult, vroia să-i încredinţeze rolul Mariei din Străinul **după celebrul roman al lui Albert Camus, alături de Alain Delon (în rolul titular). „M-ar fi tentat, a spus vedeta, dar după ce m-am gîndit mai bine, mi-am spus că rolul nu era destul de important!"**

FILMUL PE GLOB

TATĂ IDEAL?

Saro Urzi, neuitatul interpret al tatălui din Sedusă și abandonată, **a fost ales să joace rolul... tatălui Juliettei într-o versiune israeliană modernă a tragediei amanților din Verona, intitulată** Fata din Marea Moartă.

OPERA LUI ANDRÉ GIDE SUPRASOLICITATĂ DE CEA DE A 7-A ARTĂ

După Simfonia pastorală, **ecranizată cu mulți ani în urmă, un alt roman de Gide,** Tainițele Vaticanului, **va vedea lumina ecranului în regia lui Franco Rossi. Distribuția numeroasă cuprinde printre alții și pe Virna Lisi, Nino Manfredi și Bernard Blier. Se pare însă că se „poartă" celebrul scriitor francez, pentru că Marcello Mastroianni a fost solicitat să joace în** Falsificatorii, **o altă transpunere cinematografică după Gide, realizată de regizorul Marc Allegret.**

PATRU POVESTIRI EXTRAORDINARE

Claude Chabrol, Jean-Luc Godard, Joseph Losey și Roger Vadim vor colabora la realizarea a Patru povestiri extraordinare: **fiecare regizor și-a ales o istorie de Edgar Allan Poe: Godard —** Portretul oval; **Chabrol —** Sistemul doctorului Goudron și al profesorului Plume; **Losey —** Întîlnirea; **Vadim ezită între** Morella **și** Ligeia. **Primul tur de manivelă va fi dat în mai de Godard, în iulie de Chabrol, în august de Vadim și în septembrie de Losey. Toate patru schecіurile vor fi interpretate de o pleiadă de vedete franceze și engleze.**

INOVAȚIE

Imaginația asasinilor cinematografici nu are limite. În filmul lui René Gainville, Omul din Mykonos, **a cărui vedetă este Anne Vernon, un tînăr pictor își ucide soția. Pînă acum, ca să se descotorosească de o nevastă stînjenitoare, soții fără scrupule foloseau pistolul, pumnalul sau otrava. Eroul lui Gainville a recurs la o stratagemă inedită: el strecoară o doză puternică de somnifer în paharul soției după care o trimite să facă plajă la soare. Nefericita adoarme sub razele arzătoare și moare de insolație. Trebuie să spunem că acțiunea se petrece în Grecia, unde soarele este cu deosebire... ucigător.**

CRONICA FILMULUI STRĂIN

RAMPA ȘI PLATOUL

Viața începe la ora 8 seara,

o producție a studiourilor din R.F. Germană.
SCENARIUL: Horst Budjuhn după piesa lui Emlyn Williams.
REGIA: Michael Kehlmann.
IMAGINEA: Kurt Hasse.
MUZICA: Peter Sandloff.
INTERPRETEAZĂ: O. E. Hasse, Johanna Matz, Helmut Wildt, Gudrun Thielemann, Gundel Thormann, Walter Buschhoff.

Că filmul poate vorbi despre orice, chiar despre teatru — nu e o noutate. Vezi strălucitul *Comicos* sau *Totul despre Eva!* Dar într-un limbaj care îi e propriu, altul decît cel scenic — aceasta par să ignore autorii transpunerii de față. Piesa lui Em. Williams putea furniza și altceva decît un ortodox spectacol filmat. Nu că ar fi conținut niște valori dramatice (povestea tatălui, actor ratat care distruge dintr-un egoism conștient viața fiicei sale ca apoi, înțelegîndu-și culp, asă se sinucidă, nu excelează prin inedit). Dar putea stimula „camera mobilă" la o analiză psihologică mai nuanțată, mai dinamică decît spectacolul, dacă se dădea acesteia prioritate și nu melodramaticelor situații de teatru. Situații sarbede, convenționale, cum e clasica aflare a unui adevăr dureros — aici căsătorirea în taină a fetei — chiar în ajunul spectacolului decisiv (și bineînțeles) făcînd aluzie la „drama" din culise („Regele Lear").

Actorii nu joacă rău. Nici atît de teatral cum îi obligă multe momente false din piesă. Bătrînul ratat și alcoolic (O. E. Hasse) sugerează un egoism care e și al speciei sociale din care face parte. Fata actorului (Johanna Matz) trăiește suficient de interiorizat autosupliciul la care s-a supus de bunăvoie ca să joace rolul de „înger păzitor" (și infirm) al tatălui. Cînd se îndrăgostește e reținută și stîngace, rigidă, crudă cu ea însăși și foarte nefericită cînd își impune suprema renunțare. Logodnicul ei are brutalități alternate cu duioșii și — în genere — e înconjurat cu mai mult mister decît ar fi fost necesar.

Dar cum aprecierea unui film nu se poate face doar prin negații („nu e mai prejos", „nu e chiar atît de rău") se impune și o afirmație: *Viața începe la ora 8* e o mediocră transpunere melodramatică a unei piese mediocre, una din sutele de pelicule pe care ecranele noastre le găzduiesc cu prea multă îngăduință, iar spectatorul le onorează deseori cu tot atîta resemnare.

Al. M.

CONTRACRONICA

NANUK, DOCUMENTARUL...

Iată cum s-au petrecut faptele de natură cinematografică, în ordine cinematografică, adică în mișcare:

Mă gîndeam să scriu o contracronică fără nici un dumnezeu, mai exact: fără o idee atotcuprinzătoare și atotputernică; mă gîndeam să încep prin a-l plînge pe Buster Keaton, a cărui moarte nu a suscitat în presa noastră artistică decît cîteva rînduri în „Contemporanul", ca și cum n-ar fi dispărut de pe ecranul vizibil al lumii cel mai mare dintre marii comici. De cînd eram copii de grădiniță și pînă la vîrsta amețitor de frumoasă a judecăților de valoare, omul acesta, numit în consumul public Malec și uneori, mai comercial, „Actorul cu chip de piatră", ne-a ținut — așa cum visa Flaubert artistul desăvîrșit — la sublima graniță dintre rîs și plîns; se cuvine ca măcar o dată — cu ocazia „neplăcutei întîmplări" cum i-ar place, probabil, să-i fie denumit decesul — să ne decidem și să lăsăm o lacrimă pe piatra mormîntului și chipului său. Mai departe, mi-aș fi permis să atrag atenția — la orizontul criticii noastre neexistînd decît un singur articol serios, pe măsura evenimentului, cel al Anei Maria Narti în „Contemporanul" — că prin fața ochilor ne-a trecut o capodoperă. *Tom Jones*. Nu un film bun, nu un film foarte bun, nu un film extraordinar. O capodoperă, sau mai terestru spus — una din acele realizări de artă perfecte din care nu poți suprima un rînd, o scenă, un cadru, fără să devii profund nefericit. Definiția aceasta aproximativă — ca atîtea alte zeci în acest domeniu — nu-mi aparține; e a unui publicist francez de mîna întîia, Claude Roy, și se află în introducerea la un eseu despre Stendhal, „autor a două romane care se numără printre foarte rarele opere absolut perfecte ale literaturii". (Firește, zice Roy, la această definiție nu se supun „nici romanele lui Fielding, nici ale lui Balzac sau Hugo, etc."). Eu n-am ales-o întîmplător, căci ochiul meu — poate înșelîndu-se — îmi spune că filmul lui Richardson e curat stendhalian în spiritul său, în morala antipuritană și antifilistină, prin tonus, inteligență, ritm, culoare și vivacitatea inspirației. *Tom Jones* al lui Richardson și Osborne e — cel puțin în optica mea — un Fielding „decupat" de Stendhal. În sfîrșit, după moartea lui Malec și vitalitatea debordantă a lui Albert Finney, mă gîndeam să închei omenește, elogiind un film omenesc — *Depășirea* — fără pretenții metafizice, dar mai adînc și mai apropiat de suflet decît multe drame foarte „complicate" și foarte „adînci", dar reci și înghețate ca un castel părăsit. Și să spun încă o dată — căci numai Alice Mănoiu a spus-o în cronica sa — că Trintignant în discreția jocului său nu era cu nimic inferior lui Gassman, al cărui spectacol a furat prea mult ochii publicului și juriilor. N-aș putea spune exact de ce țineam să subliniez acest adevăr fără importanță. Poate pentru că Trintignant juca „fără importanță" și devenea, cu fiecare scenă, memorabil...

Bun, astea erau problemele acelei contracronici atee, îmi ascuțeam creionul cînd, într-o frumoasă după-amiază de martie, miercuri, orele 16,30, intrînd la Cinematecă și ocupîndu-mi locul fără îmbulzeală, căci nu era nici $8^1/_2$, nici *Fericirea*, a apărut...

Mai întîi a fost un desen de animație — *Adam și Eva* — al unui sîrb, cu totul nesărat, forțat, care — prin ricoșeu sentimental — m-a făcut să mă simt încă o dată mîndru pentru Gopo al nostru.

Apoi a apărut domnul Harold Lloyd în *Trăiască sportul*, producție 1925, a doua comedie cinematografică văzută în viață care m-a tras cumplit la somn. Prima a fost *Domnul* cu Jean Gabin — și trebuie să-mi mărturisesc slăbiciunea că nu obișnuiesc să adorm la comedii și meciuri de fotbal. Recunosc că n-am de ce să mă laud cu asta, că o asemenea toleranță e inadmisibilă — dar și domnul acesta Harold Lloyd a mers și dînsul prea departe. Îmi trozneau fălcile: totul era nătîng pur și simplu, prostie fără sens, gag mort, fără tîlc, nimic năzdrăvan, ferească dumnezeu de comicii lipsiți de năzdrăvănie. Cum a ajuns Harold Lloyd un clasic al cinematecilor e pentru mine o enigmă. Probabil, un abuz de încredere, omul turnînd în perioada de aur a comediei mute, coleg într-un fel cu Chaplin, Malec, Sennett și alte genii. Dar nu tot ce e mut și comic devine simultan clasic și genial. În fine, în clipa cînd moțăiala mea a atins punctul culminant, domnul Lloyd a dispărut — din cîte am putut să-mi dau seama printre gene — și deodată, trezindu-mă ca din morți, a apărut *Nanuk*, *Nanook of the North*, 1922, regia: Robert Flaherty. În nici o oră am uitat nu numai de *Trăiască sportul*, dar și de *Tom Jones* și de Stendhal și de Trintignant. Contracronică sau nu, nu pot scrie decît despre Nanuk, cel din Nord.

Cine e Nanuk?

Nanuk e un documentar... — nu, foarte prost început de frază.

Nanuk e un eschimos, urmărit de Robert Flaherty în 1922 — deci cu trei ani înainte de *Trăiască sportul* — de-a lungul existenței sale, o zi, două, patru, nu știu, fiindcă filmul nu are timp. Doar spațiu și cîțiva oameni — familia acestui Nanuk — proiectați pe imensitatea de zăpadă a Nordului canadian, în cel mai clasic decor al eternității: pustiul.

Cu cîțiva ani în urmă a rulat la noi cu săli pline un film „artistic" tot cu eschimoși, al cărui titlu exact nici nu-l mai țin minte. Era uimitor de neinteresant, deși se petrecea într-o lume necunoscută nouă și ar fi trebuit deci să fie în primul rînd interesant. Lucrurile încercau să fie exprimate dintr-un punct de vedere „european" și mai ales „etern": se încerca deci o poveste de dragoste — căci ce e mai „etern" și mai pe înțelesul continentului nostru decît amorul? Se reținea la urma urmei un singur lucru: că acolo a te iubi cu o femeie înseamnă „a rîde cu ea". Vorba asta a făcut furori în Capitală, și cam atîta a mai rămas din filmul acela: o vorbă. Aceasta e tristețea oricărei arte pitorești: să-ți lase o vorbă, o expresie mai nostimă sau mai piperată, și altceva nimic.

Nanuk nu-ți lasă nici o vorbă, comentariul e absolut informativ, cei mai sobri comentatori ai „Sahiei" ar putea obiecta că „e prea sec și nici așa"... Doar în final există o inflexiune lirică, urîndu-i-se eroului „somn ușor" și atît. Niciodată însă expresia aceasta de două parale pe continent — nu mi s-a părut mai stranie și mai gravă. Fiindcă niciodată existența omenească — în tot ce are esențial, ca la începutul lumii cînd nimic nu o altera — nu mi s-a părut mai stranie și mai gravă. E ca și cum i-ai spune lui Anteu, cel care ține globul în spate, noapte bună și somn ușor. Se potrivește sau nu se potrivește, nu știu. Nanuk ține în spate o familie — soția și doi copii — plus cîțiva cîini, cei care-i trag săniile. E un titan. N-are decît un cuțit lung căruia arta lui Flaherty, ochiul lui de artist, îi conferă un destin, un destin al obiectului pe măsura destinului unui om. Cuțitul acela e armă, cuțit de bucătărie, furculiță, obiect de lux, mistrie, fierăstrău — căci cu el se taie blocurile de zăpadă,

ci ne ma

„prefabricatele“ care în fiecare seară, puse unele lîngă altele, formează ca în jocurile copiilor cu cuburi, baraca de gheață a familiei. În fiecare seară, familia lui Nanuk are un alt cămin în pustiul de gheață: se culcă toți, unii lipiți de alții, goi pînă la brîu, acoperiți cu blănurile, încălzindu-se cu propria căldură a corpurilor lor. Dimineața femeia nu face focul, nici cafeaua; execută un gest uluitor pe care nici o altă artă nu ni l-a dezvăluit, unul din acele gesturi omenești pe care — dacă ești sensibil — le iei cu tine în mormînt: femeia ia cismele înghețate peste noapte ale lui Nanuk și începe să le încălzească cu propria-i răsuflare; apoi, ca să le desghețe bine, le mestecă bine în dinții ei puternici, răsuflînd asupra lor. Niciodată căldura umană, căldura femeii nu mi s-a părut mai pură, mai sublimă — dacă e voie, o dată, să încălcăm gramatica și să comparăm un adjectiv superlativ prin el însuși. Nici o declarație de dragoste nu a avut pe ecran frumusețea acestor cisme bărbătești desghețate cu atîta sălbăticie de o femeie. Pe urmă, familia se îmbarcă în sănii și Nanuk începe să vîneze, să-și facă meseria. Apare o altă scenă nemaivăzută: Nanuk descoperă, undeva în zăpadă, două orificii în care introduce un fel de harpon; vînează sub zăpadă; începe să tragă frînghia harponului și se încinge o luptă care ne trimite direct printre strămoșii noștri din comuna primitivă. Animalul de sub zăpadă nu se predă; nu-l vedem, doar Nanuk se zbate într-o trîntă „lucrată“ de un regizor genial: e o luptă cu invizibilul. Nanuk trage de frînghie, cade, se convulsionează, se ridică, iar cade, iar trage de harpon, lupta e lungă, nici un prim-plan al eroului, doar convulsiile lui pe albul zăpezii, omul în torturile luptei pentru hrană — omul esențial. Literatura nu putea face mai nimic spre a exprima această scenă. Numai cinematograful. Lîngă mine, un spectator șoptește celui de lîngă el:

— Nu e trucaj!

Cum să fie trucaj, doamnedumnezeule? E cinema pur, cu care nu sîntem obișnuiți.

În sfîrșit, Nanuk învinge; și din adînc, din adîncul lumii, apare la suprafață o focă — animalul vînat cu atîta chin. E moartă, învinsă, uriașă. Dacă l-aș fi văzut pe Prometeu aducînd pe pămînt focul, nu m-aș fi simțit atît de fericit ca în clipa cînd Nanuk începe să taie cu cuțitul său fermecat, prada; taie pielea ușor, cuțitul parcă lucrează în unt, simți — halucinant — voluptatea vînătorului. Cîinii încep să latre înnebuniți: e mirosul de sînge, de carne crudă. Dar primii care mănîncă din hălcile de carne sînt oamenii. Cîinii așteaptă privind festinul familiei lui Nanuk. Cîinii sînt singurele viețuitoare care știu în acest pustiu ce înseamnă așteptarea. Nanuk nu știe, nu o cunoaște. După cum nu cunoaște plictiseala, frica, coșmarurile, astenia sau, în fine, lașitățile și tristețea. E un erou, Nanuk. Un om pur. Să-l invidiem sau nu, nu știu. Somn ușor, Nanuk.

Un dram de eternitate

Toate acestea au fost filmate în urmă cu 44 de ani și nu mă-ndoiesc că peste alți 44, *Nanuk* al lui Flaherty va fi la fel de actual și fascinant ca azi, ca ieri, ca mîine. Fiindcă este, indiscutabil, un film etern. O eternitate necăutată, neforțată, neinventată. Cîte filme — documentare sau nu — se pot număra în această categorie, a durabilului? (Cu două săptămîni în urmă am văzut în aceeași sală *Trubadurii diavolului* — film care mi-a fermecat adolescența, o poveste Prévert-Carné despre „eternitatea“ amorului. Să nu mai vorbim, am ieșit înspăimîntat: nici o artă nu e mai supusă perisabilului, ca aceasta a noastră, artă în cel mai exact sens a umbrelor care vin și se duc.) Cum se explică triumful lui Flaherty? De obicei, asemenea întrebări sînt inutile în artă și răspunsurile găsite de asemenea nu aduc mare lucru. „Madame Bovary“ nu mai poate fi scrisă din nou, chiar dacă femeile continuă să sufere de bovarism. Zadarnic încerci „Război și pace“ după al doilea război mondial. Nu-i suficient să reeditezi condițiile capodoperei, ca să *ai* capodopera. Zadarnic vom merge la pol să filmăm eschimoși, ca să regăsim acolo eternitatea. Capodoperele sînt unice, ele fac vid în jur, întreabă-te asupra lor, dar răspunsurile... taci! Totuși, cred că ceva se poate spune cu privire la performanța lui Flaherty. Cît timp planeta asta a noastră nu se va răci decisiv, oamenii — din nostalgie, din înțelepciune, din mîndrie sau doar din curiozitate — vor căuta mereu să afle *cum a fost*. Cum a fost cînd pămîntul s-a despărțit de ape și a apărut viața, viața asta miraculoasă, cu mame și copii, cu balene și furnici, cu microbi și leoparzi. Or, Flaherty a lucrat ca un reporter care vrea să surprindă o clipă din momentul calculat în miliarde de ani al apariției uscatului din ape. *Nanuk* e o asemenea fîșie de pămînt, o asemenea fîșie de om ridicată din mări și oceane. Omul s-a despărțit de animal, în măsura în care uscatul s-a despărțit de ape. Omul e o mică fîșie de uscat ridicată din animalic. E exact momentul „istoric“ captat de Flaherty și de aceea vom avea nevoie de *Nanuk* pînă la sfîrșitul vieții din ce în ce mai confortabile pe Terra. E dramul nostru de eternitate, — nevoia de a ne întoarce concret cu milioane de ani în urmă, înainte cu un an, doi, de inventarea papirusului, înainte de descoperirea focului, ale cărui flăcări au pus primele umbre „de cinema“ pe pereții cavernelor. „Vom fi eterni copii“ — spune desuetul France.

— E, cum e — drăguț? mă întreabă un prieten la ieșirea din Cinematecă.

— Ce?

— Cum ce? Harold Lloyd...

Iată de ce această cronică la *Nanuk din Nord*, documentarul...

Radu COSAȘU

P.S. O întrebare fără „eternitate“: Cînd se va da *Nanuk* pe piață, pentru marele public?

TELECRONICA

PROZA

Micul ecran supune inerent literatura unui proces de apropriere. Nu e posibil să se fotografieze textele pentru ca privitorul să aibă un acces nemijlocit și total la original; poemele sînt „montate“ în așa fel încît să ofere un recital-spectacol, povestirile sînt uneori ilustrate, piesa de teatru însăși comportă o anume transpoziție în sensul că prin alternarea planurilor și dinamica aparatului, coroborată cu mișcarea scenică, se creează noi centri de atenție într-o compoziție de un ordin particular.

Se programează din ce în ce mai frecvent și proză. În martie, anul curent, a luat ființă un „studio mic“ care va oferi mensual o reprezentație de proză scurtă.

Dar aici lucrurile se complică.

DEOARECE:

în concepția actuală a studioului de televiziune, proza urmează a suferi un transfer în forme teatrale. Așadar vom vedea, de regulă, nuvele și schițe, probabil și fragmente de roman, dramatizate pe ideea că orice narație sau, mă rog, cele mai abundente în dialog, sînt susceptibile de adaptare teatrală. Ni se va oferi deci epică exclusiv teatralizată.

În cazul acesta mai avem de-a face cu „literatura pe micul ecran“?

Este știut că trecerea în teatru pauperizează oarecum proza, lipsind-o de descrieri, divagații asupra stărilor psihologice, introspecțiile eroilor, pasajele de comentariu liric etc. Adaptarea teatrală o dată găsită comportă, la rîndu-i, un decupaj de televiziune după canoanele filmului-spectacol, care rămînînd în limitele spațiului fix al scenei (platoului) îi determină spectatorului o mobilitate anumită a privirii, dozîndu-i imaginile de ansamblu și cele de detaliu, stabilind noi repartiții ale zonelor de interes dramatic într-un moment sau altul al acțiunii. Cine a citit povestirea Văduvele **de Delavrancea și a văzut-o apoi pe ecranul mic, a observat că prin dubla adaptare a textului, cuplul de tineri — a cărui mică istorie sentimentală constituie mobilul dramatic în bucata literară — a căpătat o importanță cu totul secundară în transcrierea dramatică; dialogul suculent al mamelor s-a transformat într-o suită de convorbiri anodine, rătăcite printre acțiuni fizice convenționale, iar culoarea verbului s-a estompat.**

ORI:

în raporturile îndelungate dintre proză și teatru, literatura devenită dramaturgie n-a putut prilejul niciodată spectacole de anvergură. Inspirîndu-se dintr-o nuvelă italiană, Shakespeare a socotit-o doar punct de plecare și în cursul creării poemului său tragic a și uitat de ea. Folosind un basm de La Motte Fouqué, Giraudoux a dat mitului germanic al ondinelor o nouă structură și a creat un sistem original de referințe în contemporaneitate. Trecerea dintr-un regn literar în altul implică sacrificii deliberate, uneori grave, în favoarea lucrării noi și în pofida celei originale, în sensul de re-creare — căci altminteri granițele dintre genuri s-ar șterge. Căutînd cu fervoare definiția teatrului, dramaturgi moderni de seamă încearcă îndeobște să-l delimiteze de proză, Camil Petrescu examinînd multilateral virtuțile dialogului, Dürrenmatt apelînd mereu la necesitatea „evenimentului“ caracteristic, Sartre propunînd ca notă definitorie „situația-limită“ — și așa mai departe. Dar chiar și scriitorii mai vechi priveau cu multă circumspecție trecerea operelor lor epice în dramaturgie. Dostoievski refuza cu delicatețe dar și cu fermitate dreptul de adaptare scenică a romanelor sale, explicînd unui solicitant că materialul de viață o dată exprimat în formele epicei nu mai poate fi recondensat în formele dramatice. El sugera însă utilizarea, ca nucleu al piesei, a vreunui episod care s-ar dovedi a avea o oarecare autonomie. Făcînd cîteva fine distincții între roman și piesă, criticul Jules Lemaître observa (cu privire la înscenarea unui roman al fraților Goncourt) că ceea ce ți se arată pe scenă, trebuie completat **neapărat cu ceea ce ai citit anterior. Dar dacă se înfățișează o lucrare inedită sau mai puțin familiară cititorului obișnuit? Atunci spectatorul ia cunoștință doar de un schelet literar. Văzîndu-l pe** Moș Goriot **la teatru, același Lemaître era de părere că i s-a oferit spre foiletare un album cu cîteva ilustrații ale romanului. Și avea dreptate. Același sentiment l-am încercat și noi asistînd la spectacolul** Război și pace **după Tolstoi.**

ÎNSĂ:

ce să facă televiziunea, dacă sînt (ori unora li se par a fi) atîtea dificultăți în reproducerea fidelă a prozei pe micul ecran? Renunțarea ar fi neîndoios cea mai rea dintre soluții. Dar prezentarea exclusiv **teatrală a prozei nu e cea mai bună dintre ele. Oare n-ar fi posibile aici lecturile iscusite, ilustrate cu scene vii în momentele oportune? Poezia e îndeobște recitată; proza n-ar putea fi și ea rostită — măcar cîteodată? De ce nu ar fi scenarizată și filmată o bucată literară ale cărei date particulare o fac mai aptă pentru cinematograf decît pentru teatru? Emisiunea de debut a „studioului mic“ a cuprins — pe lîngă** Văduvele **lui Delavrancea — schița** Aiuritele **de Alberto Moravia, a cărei factură stilistică era (explicabil) mai curînd filmică. Teatralizată (și rău lucrată din punct de vedere scenic) ea și-a întunecat înțelesul și dintr-o satiră antimondenă s-a prefăcut într-un imbroglio casnic. În timp ce interpreta care juca rolul gazdei povestea volubilă și comic aferată cancanurile zilei, mosafira o asculta cu un aer continuu de alarmă placidă, de parcă ar fi fost ebrietată cu vapori de terebentină, neizbutind să-și revină nici după binefăcătoarea ieșire în aer liber. De altfel, prin lipsa de atenție a regizorului, a și rămas tot timpul fixată într-un fotoliu, servind replicile nu celuilalt personaj, ci difuz, în mai multe direcții deodată, toate părînd absolut necunoscute aparatului.**

Există și posibilitatea intercalării lecturii directe (a comentariului) între momentele interpretate pe platou sau filmate în cadru natural. Deocamdată s-au folosit inserturi, ca la filmul mut, dar citirea pasajelor ce n-au putut fi transpuse ar fi fost mai adecvată. După cum potrivită ar fi uneori supra-impresionarea sonoră a rostirii textului pe momentele fără dialog.

AȘADAR:

folosirea în exclusivitate a formulei teatrale poate opri accesul unor proze interesante în teritoriul televiziunii, micșorînd inevitabil registrul de cuprinderi, după cum, redusă la dialog sau selectată pentru că se exprimă în cea mai mare parte prin dialog, o proză poate fi denaturată.

Probabil că e necesară și aici căutarea și aflarea unor modalități specifice **de** prezentare, **în orice caz, a diversificării formulelor în sprijinul ideii, care e binevenită și de natură a spori aria culturii literare la televiziune.**

Totul e să nu ni se servească niște scenarii sărăcăcioase, făcute croitorește, după tipar fix, „digest“-uri teatrale ale unor opere literare prestigioase. Telespectatorul are a căpăta aici o perspectivă substanțială asupra prozei, nu printr-o versiune exhaustivă (imposibilă, de fapt, în afara lecturii propriu-zise) ci printr-un argument inteligent și stimulativ, menit a duce ulterior la cunoașterea mai aprofundată a unui autor, a unei creații, a unei literaturi.

În materie de poezie, televiziunea ne-a și convins în acest sens. Se pot ridica deci pretenții în continuare, întrucît acum avem cui să le adresăm.

Valentin SILVESTRU

REFLECTOARE PE 

Echivalentul în presă al unui atribut compus, de tipul „superproducție — color — pe ecran lat", ar defini cel mai exact conținutul și forma săptămînalului cinematografic francez „Cinémonde". Regăsim fastuozitatea superproducțiilor, pagina largă, culoarea. Baremul de admitere în paginile revistei pare să fie frumusețea aliată cu celebritatea unanim recunoscută sau doar în devenire. Genul are desigur fideli devotați. Dar să nu ne lăsăm contaminați de ferventa lor adorație și să răsfoim paginile revistei de pe poziția obiectivității.

Filmul-artă sau filmul-mijloc de rentabilizare a veniturilor?

În funcție de felul ierarhizării acestor două criterii, poziția față de film a realizatorilor, gazetarilor cinematografici și a cineaștilor în general, înregistrează variații capitale.

Pentru „Cinémonde" primatul aspectului comercial este evident. Spiritul analitic se înclină în fața senzaționalului. Raționamentul artistic lipsește. Vocabularul de idei cedează locul agitației vizuale. Capitalul uman — vedeta — e parcă direct convertită în beneficiu. Măestria, talentul, arta interesează mai puțin. Cancanul este oxigenul care întreține vie flacăra celebrității și „Cinémonde"—ul devine sanctuarul în care se oficiază. Știrile despre filmele lumii se confundă cu știrile din viața intimă a actorilor, a regizorilor. Poți afla care este ultimul film al lui Jean-Luc Godard sau ultimul rol al Sophiei Loren, tot atît de precis ca și: cum a născut Dany Saval la Beverley Hills, sau că la New York părul lui Sean Connery crește mai repede decît în Europa(!). Revista se transformă într-un „Je sais tout", un „Who's Who" din lumea filmului, a cărui preocupare se oprește exclusiv la suprafața relației film-actor, film-regizor, film-artă.

În stil se cultivă de preferință superlativul. Pagină de pagină facem cunoștință cu actrița care „prinde cel mai bine lumina", sau cu cea mai „capricioasă", „fermecătoare", „optimistă", sau...

Fotografia și titlul sînt pivoții, punctul de atracție, partea „tare" a revistei.

Limba vorbită sau tipărită ca principal mijloc de comunicare este ignorată de „Cinémonde". Revista vorbește cititorului în primul rînd prin fotografie. Alb-negru sau color. Cadre din filme, poze studiate sau instantanee. Indiscretă sau banală, pudică sau licențioasă — fotografia are însă întotdeauna o indiscutabilă expresivitate. Avînd toate calitățile reclamei eficiente: frapează, îmbie și — de ce nu? — convinge, aduce o contribuție precisă la fortificarea star-system-ului. Fotografia povestește filme, fotografia dezvăluie secretul, fotografia anunță debutul, gloria sau căderea.

După fotografie, pe pagină domină titlul. Tronînd cu emfază asupra articolului, căruia autorul îi dă mai puțină atenție și care, prea adesea, îl dezamăgește pe cititor. Formule-șoc au menirea să hipnotizeze prin extravaganță și îndrăzneală, să ațițe curiozitatea. Și chiar un ochi lucid s-ar putea lăsa cîteodată înduplecat de ele. Dar răsfoind mai mult de o revistă, senzaționalul se convertește prin repetiție în monotonia și platitudinea senzaționalului.

Fără intenții malițioase, ci numai spre edificarea cititorului, cităm mai jos titluri de articole extrase la întîmplare din cîteva numere din „Cinémonde" 1965/1966, pentru a ilustra cum sînt prezentate cîteva mari vedete: „Monica Vitti — femeia fatală", „Monica Vitti — vampa care ucide", „Amorala, invincibila Monica Vitti", „Brigitte Bardot: Lăsați-mă să trăiesc, corpul meu îmi aparține", „Viața secretă a lui Audrey Hepburn", „Dragostea interzisă a Ursulei Andress", „Marcello Mastroianni: Femeile îl vor ucide", „Federico Fellini: Eu și erotismul", „Jeanne Moreau sau turista sentimentală", „Jeanne Moreau are curajul de a renunța la dragoste", „Jeanne Moreau: Da, iubesc la nebunie dragostea". Sau iată titlurile unor articole care vorbesc despre căsătoria lui Jane Fonda cu Roger Vadim și respectiv a Sophiei Loren cu Carlo Ponti: „Jane îl iubește prea mult. Vadim reprezintă oare un pericol pentru Jane?", „Sophia Loren și Carlo Ponti nu mai sînt amanții blestemați".

Nu sîntem departe de ridicol. Și în orice caz în zona de influență directă a „romanelor de 15 lei". Personalități ale ecranului, pe care le-am admirat nu numai pentru farmec sau frumusețe, ci și pentru talent și chiar geniu cinematografic, sînt de dragul senzației unidimensionate și prezentate într-un climat exclusiv erotico-banal ca zeitățile sex-appeal-ului. Dintre toate titlurile pe care le-am întîlnit, unul singur ni s-a părut la obiect: „Neuitatul Gérard Philipe".

După ce ne-am afirmat justificate rezerve în privința fondului de idei. După ce am stabilit că revista rămîne îngrădită în genul: superproducție-color-pe-ecran-lat putem, privind fotografiile, să revenim la sentimente mai bune și să mărturisim (pentru a nu cădea pradă falsei ipocrizii) că nimeni nu va putea trece impasibil, fără să întoarcă capul pe lîngă o fotografie color de 25×35 cm a lui Paul Newman sau a lui Brigitte Bardot.

Adina DARIAN

De la studioul „Alexandru Sahia"

PRODUCȚIA RECENTĂ sau în curs de realizare a studioului „Alexandru Sahia" stă sub semnul genului poetic:

SIMFONIE ÎN ALB (metaforă cinematografică). Alb, adică zăpadă, Făgăraș, iarnă, desprimăvărare etc. Realizatori: Tiberiu Olasz și Ervin Szekler. Se pare că va fi un film de mare virtuozitate operatoricească.

PAȘII POETULUI. Scenarist — poetul Gheorghe Tomozei, regizor Radu Hangu, imagine William Goldgraber. Un film închinat existenței bucureștene a poetului-luceafăr Mihail Eminescu.

CEASUL CELOR DE LA „SAHIA" nu s-a înțepenit însă la ora dulce a poeziei. Se realizează un film despre trasarea unei linii de înaltă tensiune de-a lungul Văii Oltului — **Liniorii**. Scenariul Mirel Ilieșiu și Dumitru Done, regia Dumitru Done, operator George Georgescu.

S-A REALIZAT și în curînd va apare pe ecrane un film care ne dezvăluie cu tandrețe și ironie cum arată viața noastră privită prin carpetele gen: bucătăria fără femeie e ca lacătul fără cheie. Filmul se cheamă **Cu acul și ața**, scris și regizat de Savel Stiopul, filmat de Gheorghe Herschdörffer.

SE AFLĂ ÎN MONTAJ un film de Eric Nussbaum — operator Sergiu Huzum, în care e vorba despre marea bătălie pentru timp: **La al șaselea semnal** și prilejuiește reluarea unei vechi și fructuoase colaborări a celor doi tineri creatori care cu ani în urmă au dat unul dintre cele mai interesante filme ale studioului „Sahia": **Cartea.**

PAVEL CONSTANTINESCU, cunoscut ca unul dintre regizorii cei mai preocupați de soarta eroilor contemporani, a terminat tocmai un film color despre Mitropolitul Crimca, caligraf și ilustrator al unor cărți bisericești de mare valoare artistică care se află în muzeul mănăstirii Dragomirna. Operator Sergiu Huzum.

LA SECTORUL DE ȘTIINȚĂ POPULARIZATĂ, Ladislau Karda împreună cu operatorul Patakfalvi Francisc realizează un film despre zăpezi. Un film din care vom afla că ceea ce noi consideram prilej de meditație poetică se măsoară cu aparate care funcționează pe bazi de izotopi radioactivi și care au rolul prozaic și util de a ne feri cîmpiile de efuziunile zăpezii devenită apă. Și pentru că tot era pe aproape, Ladislau Karda va realiza și partea românească a unei coproducții germano-sovietico-bulgaro-italiano-române cu tema **Apa ca problemă mondială.**

RĂU DAVID și PATAKFALVI FRANCISC lucrează la filmul **Ion Țuculescu.**

DONA BARTA își pregătește noul său film, **Efemeridele.**

P.F.L. ÎNNOBILATE. In traducere, plăci fibro-lemnoase înnobilate, film în culori realizat de Nicolae Otrocol și Emeric Ghidali, care ne va arăta, în sfîrșit, din ce e făcut tramvaiul, autobuzul etc.

ÎN ÎNTÎMPINAREA PRIMULUI FESTIVAL INTERNAȚIONAL AL FILMULUI DE LA MAMAIA

LA ORIZONT, LITORALUL Al 8-lea univers

Undeva în imensitatea albastră a oceanului, o insulă. Pe insulă o statuie, un pian, un om. Nu, nu avem de-a face cu un naufragiat. Omul acesta trăiește aici de cînd lumea. Uneori cîntă la pian. Alteori, ia ciocanul și dalta și lovește cu ele marmora dură desăvîrșindu-și statuia. Deodată, de undeva din largul nesfîrșit al apelor apare o balenă; atrasă de cîntecul omului, se apropie de insulă. Îi dă tîrcoale. Zărește statuia. Se oprește în fața ei, o contemplă, o gustă. Omul încearcă zadarnic să o alunge. Vădind un apetit nefiresc pentru marmoră, balena devorează statuia în întregime, distrugînd astfel opera omului.

Ne apropiem de balenă.

— Cum se face că dumneavoastră, un cetaceu de obicei cumsecade, vă pretați la astfel de fapte? De cînd au început balenele să înghită statui? Zoologia afirmă clar și categoric că gîtlejul dumneavoastră este atît de strîmt, încît nu vă puteți hrăni decît cu pești. Și încă și acela destul de mici.

— Zoologia are perfectă dreptate, a răspuns balena, dar nu uitați că înainte de a fi balenă eu sînt un simbol și că în această calitate sînt nevoită să execut o serie de acțiuni, oarecum împotriva firii.

— Și ce anume simbolizați?

— Pentru orice detalii privitoare la acest capitol, vă rog să vă adresați lui Constantin Musteței, regizorul filmului, singurul în măsură să vă dea informații exacte. Pe mine, sincer vorbind, problema mă depășește. Nu uitați că aici nu sîntem în largul oceanului, ci în plin desen animat.

LA ORDINEA ZILEI: IDEIA

Ne aflăm într-adevăr în atelierul lui Constantin Mustețea și dialogul de mai sus l-am imaginat în vreme ce priveam unul din miile de desene, care filmate uneori fotogramă cu fotogramă alcătuiesc un film de animație.

— Balena — ne spune Mustețea — simbolizează greutățile pe care le întîmpină omul de-a lungul existenței sale, piedicile pe care le are de înfruntat ori de cîte ori își propune să realizeze ceva. Omul învinge pînă la urmă aceste piedici, marcîndu-și trecerea pe planetă, dar adversitățile revin mereu ca un leit-motiv al raportului nostru cu lumea.

— Față de *6 fabule cu un struț* și de *Zîmbetul*, filmele dumneavoastră anterioare, ce veți aduce nou, din punct de vedere plastic în acest film?

— Întrucît centrul de greutate al acestui film stă în scenariu, mi-am propus un desen simplu, stilizat la maximum. Cadrul nu va conține decît elemente strict necesare sublinierii ideii. Culoarea convențională așezată în mase mari, compacte, va sublinia caracterul simbolic al fabulației. Intenționez să măresc în *Balena* densitatea gagurilor și să solicit din plin coloana sonoră, pentru a da filmului cu ajutorul ei o dimensiune dramatică.

— Cînd vom putea viziona acest nou film?

— La Festivalul internațional de la Mamaia unde urmează să intre în competiție cu producțiile altor cinematografii.

— Sperăm că acolo, pe țărmul mării, balena dumneavoastră se va simți în largul ei.

ȘANTIER ÎN ȘANTIER

Am pornit mai departe pe culoarele studioului Animafilm, printre zidari și zugravi, printre șipci de lemn, lăzi de nisip și găleți de var. Cel mai tînăr studio cinematografic din țară se află în faza de finisaj a clădirii în care urmează să funcționeze și totodată în plin efort creator, pentru definitivarea filmelor care vor trebui să participe la Festival.

În atelierul lui, Olimp Vărășteanu, regizorul, împreună cu Julieta Dobrescu (animație) și cu Genoveva Georgescu (decorator) compun din cartoane decupate un viitor cadru de film.

— Ce vă preocupă în prezent?

— „*Un nasture*" ne răspunde Vărășteanu.

— Ați pierdut un nasture?

— Nu eu.

— Dar cine?

— Nu știu. De altfel asta nici n-are importanță. Important — este numai faptul că l-a găsit cineva. Un om pe care l-am desenat eu. Omul acesta are toți nasturii la haine, nu-i trebuie nici unul în plus. El întîlnește însă doi buni prieteni care au fiecare cîte un nasture lipsă. Omulețul meu le oferă nasturele și din acea clipă amiciția celorlalți doi este definitiv compromisă.

— Față de *Voinicelul* și *Cotidiene* care vă defineau lirismul...

— Filmul *Un nasture* se va apropia mai mult de satiră. Am păstrat același desen pentru toate cele trei personaje, lăsînd culorii sarcina de a le diferenția. Mișcarea, am stilizat-o la maximum. Evit deplasările în spațiu și acord prioritate pantomimei. Intenționez să obțin un contrapunct continuu între imagine și coloana sonoră, în care îmi pun mari speranțe, întrucît este realizată de Dan Ionescu, unul din „așii" acestui domeniu.

DACĂ PE STRADĂ APARE UN BĂRBAT CU PIPĂ...

Filmul *Ultimul gest* la care tocmai lucrează regizorul Gh. Saidel împreună cu caricaturistul Benedict Gănescu, despre care se spune că ar fi pe cale să devină un pasionat al acestei arte, a fost conceput fără personaje în sensul curent al noțiunii și totuși în el există un personaj.

— Eroul principal, ne spune regizorul, este spiritul de imitație, lipsa de personalitate care atunci cînd devine mentalitate de masă generează moda de o zi, tinzînd astfel la uniformizarea artificială a lumii. Dacă pe stradă apare un bărbat cu pipă, după o săptămînă toți bărbații vor mesteca pipa între dinți, spre bucuria întreprinderilor producătoare care își vor realiza astfel cincinalul în numai cîteva trimestre. La fel se întîmplă cu pălăriile, cu îmbrăcămintea, cu mobilierul, cu arhitectura. Există aici o contradicție între civilizație și cultură, contradicție pe care ne-am propus s-o aducem la cunoștința celor în cauză.

— Cum va arăta filmul ca imagine?

— Va fi realizat în stilul specific lui Benedict Gănescu, în forme grafice permutabile. Contururile vor fi realizate, astfel încît prin alăturarea și suprapunerea mai multor oameni să se obțină un bloc, spre exemplu.

— Pînă acum ați lucrat numai cu păpuși. *Ultimul gest* este primul film în care v-ați schimbat mijloacele de expresie înlocuind păpușa cu cartonul decupat. Cum vă simțiți în această ramură a artei de animație?

— Pentru mine e ca un fel de baie de oxigen. Păpușile sînt mai rigide. Mișcările lor se redau foarte migălos, foarte complicat prin operațiuni care, cu timpul, devin aproape mecanice. Cartonul are o mult mai mare mobilitate; redă cu mai multă claritate o mai mare gamă de sensuri.

ÎNTÎMPLĂTOR SÎNTEM BURLACI!

— ne-a declarat regizorul Virgil Mocanu, unul dintre cei mai laborioși creatori ai studioului, atunci cînd l-am întrebat dacă are motive personale ca în noul său film intitulat *Felix* (titlu provizoriu) să ne arate că regele animalelor n-ar fi chiar leul, ci... leoaica. Filmul pe care el îl realizează împreună cu Marin Ionescu (scenografie și animație) este, sub aspect problematic, o satiră la adresa femeilor care își terorizează bărbații, și sub aspect plastic o combinație de desen animat și cartoane decupate.

L-am însoțit pe regizor în sala de proiecție unde am vizionat o parte din materialul unui alt film la care lucrează, de data aceasta în calitate de scenograf. Filmul se intitulează *Impostorul* (titlu provizoriu) și este realizat în colaborare cu Paul Mateescu (regie) și Victor Antonescu (animație).

— Împreună cu Sabin Bălașa și Virgil Munteanu, ne șoptește regizorul, mai lucrăm la un film care se va numi *Picătura*. Filmul își propune să redea prin intermediul liniilor și culorilor unitatea și lupta contrariilor. Desenul și culoarea au aici rolul principal în trezirea sentimentelor; filmul reprezintă încercarea noastră de a aplica toate mijloacele plastice în cinematografie.

— Și cel de-al patrulea film la care lucrați, cum se intitulează?

— *Balada* și reprezintă o investigare a mitologiei populare cu ajutorul valorificării cinematografice a picturii țărănești. Eroii vor fi eroii basmului popular. Voinicul, fata cu păr de aur, zmeul, calul năzdrăvan. Voi lucra foarte mult cu aparatul filmînd imagini aproape statice, însuflețindu-le prin unghiulație și mișcări de aparat.

— Aceste patru filme la realizarea cărora participați vă poartă semnătura în domenii deosebite. Unele regia, altele animația sau scenografia. Cum se explică această adevărată risipă?

— Îmi iubesc munca, îmi place să lucrez tot timpul, dar refuz să lucrez atunci și acolo unde eu personal nu mă simt „încălzit", unde nu am nimic de spus. Colaborarea mea, la realizarea filmelor despre care am discutat, reflectă aceste principii.

Pînă la confruntarea internațională de la Mamaia n-a mai rămas decît puțin timp. Toți realizatorii cu care am vorbit și care vor fi prezenți acolo vădesc un calm, un optimism și o încredere, de-a dreptul molipsitoare. Fie ca acestor trei trăsături care le caracterizează starea de spirit să le corespundă cel puțin tot atîtea medalii.

M. H.

De la Animafilm:

NU NUMAI OAMENII pot fi egoiști. *O poveste cu cîntec*, noul film de desen animat al lui Horia Ștefănescu, realizat după un scenariu propriu, cu concursul lui Dumitru Dobrică (desene) și Paul Urmuzescu (muzica) ne va permite să urmărim, pe ecran, vreme de cîteva minute egoismul unui pinguin.

OBSERVÎND CĂ RĂSPUNDEREA este uneori asemeni unei mingi de fotbal pe care fiecare o pasează celuilalt, regizorul Badea Artim s-a hotărît să ridiculizeze acest obicei cu mijloacele artei sale. Filmul de desen animat, *Furnica*, la care tocmai lucrează, ne introduce în lumea fabulei, unde răspunderea peregrinează la diferite viețuitoare pentru ca, pînă la urmă, să revină furnicii. Muzica acestei noi pelicule, realizate de studioul Animafilm, va purta semnătura compozitorului Liviu Dandara.

DIN PUNCT DE VEDERE GRAMATICAL sau din punct de vedere matematic, un punct rămîne întotdeauna... un punct. Artistic judecînd lucrurile, punctul poate deveni un personaj, mai ales atunci cînd de conturarea personalității lui se ocupă un grafician, Mihu Vulcănescu, și un regizor de animație, caricaturistul Ștefan Munteanu, hotărîți să realizeze împreună, pornind de la un scenariu semnat de Romulus Vulpescu, un palpitant film intitulat *Aventurile unui punct*. Desenele vor fi realizate de Felicia Puran, iar partitura muzicală de Radu Căplescu.

CARICATURISTUL ȘTEFAN MUNTEANU lucrează concomitent la realizarea filmului de desen animat *Doi oameni*, care va dezbate grafic conflictul dintre „omul cu bani" și cel „cu sentimente".

REGIZORUL CONSTANTIN MUSTEȚEA pregătește filmul *Balena*. În concepția creatorului nostru, faimosul cetaceu care a inspirat o întreagă literatură de aventuri marinărești, devine simbolul greutăților întîmpinate de om de-a lungul existenței sale.

REGIZORUL LIVIU GHIGORȚ ne istorisește prin desenele pe care le definitivează povestea unei tobe care, cuprinsă de un subit acces de grandomanie, a vrut să determine toate celelalte instrumente să sune la fel ca ea. Acest viitor film al său se va intitula *Portativ*; coloana sonoră va fi realizată de inginerul Dan Ionescu. Mitul lui Sisif l-a atras de asemenea pe regizor. El îl modernizează, creînd paralel cu filmul *Portativ*, un alt film care se va intitula *Sisif* 66.

IMPOSTORUL... este un broscoi pe care Paul Mateescu (scenariu și regie) l-a ales ca erou principal în viitorul său film cu acest titlu.

ORICÎT AR FI DE MIC un apartament, atunci cînd e locuit de mai mult de un om, spațiul său este suficient pentru a pune problema coexistenței pașnice cu toate aspectele ei particulare și generale. Această idee își propune s-o demonstreze regizorul Sasu Eduard (Animafilm) în *Apartamentul*.

O întîlnire utilă și binevenită

După cum s-a anunțat și în presa cotidiană, în zilele de 1—2 aprilie 1966 a avut loc la Baia Mare cea de a III-a Consfătuire pe țară a lucrătorilor din rețeaua cinematografică. Au participat vicepreședintele Comitetului de Stat pentru Cultură și Artă prof. dr. Mihnea Gheorghiu, secretarul Consiliului Cinematografiei Marin Stanciu, directorul D.R.C.D.F.-ului Gheorghe Ravaș, directori ai Intreprinderilor Regionale Cinematografice, directori ai căminelor culturale, directorii oficiilor cinematografice, responsabili de cinematografe, proiecționiști etc.

În cadrul Consfătuirii s-au comunicat și rezultatele concursurilor dintre intreprinderile cinematografice regionale și oficiile cinematografice. Pe regiuni, cîștigătoarea concursului a fost regiunea Baia Mare (premiul I), urmată de regiunile Dobrogea (premiul II) și Suceava (premiul III).

Inițiat cu patru ani în urmă, acest concurs care se desfășoară anual își propune să sprijine buna difuzare a filmului românesc, a filmelor străine de bună calitate, cu un înalt conținut de idei, precum și desfășurarea tradiționalului Festival al filmului la sate.

Discuțiile care au avut loc în cadrul Consfătuirii au scos în evidență încă o seamă de obiective pe care și le-au propus inițiatorii acestui concurs: consolidarea și modernizarea bazei tehnico-materiale a unităților din rețeaua cinematografică, creșterea nivelului politic și profesional al cadrelor, îmbunătățirea stilului de muncă al conducerilor etc. Enumerate așa, obiectivele de mai sus poate nu spun mare lucru; dar de fapt, în termenii de „consolidare și modernizare" a bazei tehnico-materiale se include înlocuirea a nenumărate aparate de proiecție vechi cu aparatură modernă, înlocuirea aparatelor de 16 mm cu aparate de 35 mm în mediul rural (ceea ce pentru sate înseamnă posibilitatea de a viziona oricare dintre filmele ce rulează în orașe) instalații cinemascop și panoramic, posibilitatea de a ridica, prin aluminizare, gradul de luminozitate a ecranelor(mai ales în mediul rural) și încă o seamă de de realizări tehnice care asigură buna vizionare a unui film.

Creșterea nivelului politic și profesional al cadrelor din rețeaua cinematografică ni s-a părut a fi de mare importanță pentru că presupune existența unui personal bine instruit, competent, cu un înalt nivel profesional, calități de pe urma cărora tot spectatorul are de profitat. De altfel, oricare dintre problemele ridicate în această consfătuire vizau profitul direct pe care spectatorul să-l poată avea în mod legitim, de pe urma unui bun spectacol de film.

S-au discutat foarte amănunțit probleme ale reclamei cinematografice — începînd cu afișul de film, expoziția organizată în holul cinematografului, programul de sală, reclama prin radio, ziare etc. sfîrșind cu organizarea de acțiuni mai mari de tipul simpozioanelor, proceselor cinematografice, medalioanelor care favorizează apropierea spectatorului de filmul pe care urmează să-l vizioneze, îl atrage într-o sferă mai largă de interes față de film și realizatorii lui. Problemele filmului documentar, de animație, pentru copii, științific, agricol etc.— foarte solicitate și apreciate — au ocupat un loc important în spațiul rezervat fiecărui vorbitor. S-au propus soluții pentru mai buna difuzare a filmului documentar și pentru rezolvarea problemelor de cuplare a acestuia la un film artistic (una dintre soluțiile propuse era aceea ca studioul „Sahia" să-și anunțe din vreme planul tematic, precum și ordinea ieșirii pe piață a filmelor sale pentru ca responsabilii centrelor de difuzare să știe cu ce film artistic îl pot programa).

În legătură cu necesitatea cultivării bunului gust în rîndurile spectatorilor s-a discutat despre înființarea unor cinematografe de arhivă și în alte orașe ale țării și s-a anunțat că luna viitoare se vor inaugura încă cinci asemenea cinematografe-cinematecă în orașele Brașov, Cluj, Craiova, Iași, Timișoara.

Atmosfera Consfătuirii — de serioasă preocupare și reală pasiune — a conturat concursul anual ca pe o acțiune de mare importanță pentru nivelul de cultură cinematografică la care aspirăm. Este o acțiune desfășurată pe toate fronturile, pentru obținerea acelui spectacol de bună calitate în ceea ce privește conținutul, prezentat într-o formă atrăgătoare, în condiții de confort și bună organizare, un spectacol care asemenea celui de teatru, să înceapă încă de la intrare și să creeze publicului spectator atmosfera necesară înțelegerii și asimilării unei opere de artă. Avem de-a face deci cu o acțiune menită să înlesnească pătrunderea în mase a adevăratelor opere cinematografice și să mărească aria de spectatori cu un înalt nivel de cultură cinematografică. Să cultive gustul spectatorului și să-i dezvolte astfel capacitatea de percepere și acceptare a valorilor artistice.

Se tinde către formarea unui public exigent și în contextul preocupării permanente pentru problemele de cultură cinematografică. Consfătuirea de la Baia Mare ni s-a părut de mare importanță și foarte binevenită, iar discuțiile purtate în cadrul ei de bun augur pentru obiectivele propuse.

E. S.

De la studioul „București"

DOUĂ NOI FILME ROMÂNEȘTI ȘI O COPRODUCȚIE româno-franceză sînt în ultima fază de lucru la studiourile de la Buftea. Săptămînile acestea, filmele *Meandre*, *Vremea zăpezilor* și *Steaua fără nume* vor putea fi vizionate în copie standard. Cei trei regizori — Mircea Săucan, Gheorghe Nagy și Henri Colpi definitivează mixajul și montajul noilor lor lucrări.

ANA SZELES va reapare pe ecrane în filmul *Meandre*, dedicat vieții actuale a tinerilor intelectuali. Partenerul său este Dan Nuțu — care și-a făcut debutul în *Duminică la ora 6*. În alte roluri principale: Margareta Pogonat și Mihai Pălădescu.

O DISTRIBUȚIE BOGATĂ etalează și genericul filmului *Vremea zăpezilor*: Ilarion Ciobanu, Ștefan Mihăilescu-Brăila, Toma Caragiu, Vasilica Tastaman, Sebastian Papaiani, Monica Ghiuță, Colea Răutu, Lelia Columb, Iulia Vraca, Mihai Mereuță.

NICU STAN, autorul imaginii filmului *Răscoala*, este operatorul-șef al filmului *Vremea zăpezilor*.

CONSILIUL ARTISTIC al studioului „București" a recomandat recent intrarea în producția scenariului *Această fată fermecătoare* de Radu Cosașu. Regia acestui film va fi semnată de Lucian Bratu, realizatorul filmului polițist *Secretul cifrului*, al amplei producții istorice *Tudor* și al filmului de inspirație sătească, *Sărutul*. De data aceasta, regizorul s-a lăsat tentat de viața adolescenților și a tinerilor citadini.

O COPRODUCȚIE ROMÂNO-MAGHIARĂ este pe cale să se perfecteze de către studioul București. Titlul provizoriu al acestui film este *O aventură pe șosele* (sau *De la Balaton la Marea Neagră*). Se dă ca certă apariția lui Mircea Crișan într-un rol important, filmul urmînd să fie o comedie. Scenariul va fi semnat de Dan Deșliu și Kally Istvan, iar regia de Marton Keleti.

REGIZORII SAVEL STIOPUL ȘI ANDREI BLAIER, care realizează fiecare cîte un film de actualitate, inspirat din viața tineretului, se află în plin efort de întocmire a distribuțiilor. Atît *Ultima noapte a copilăriei* (scenariul: D. Carabăț; regia: Savel Stiopul) cît și *Diminețile unui băiat cuminte* (scenariul: Constantin Stoiciu; regia: Andrei Blaier) vor marca debutul mai multor interpreți neprofesioniști.

REGIZORUL LUCIAN PINTILIE, realizatorul filmului *Duminică la ora 6* (distins la festivalul de la Mar del Plata cu Premiul special al juriului și cu Premiul criticii) lucrează împreună cu scriitorul Nicolae Velea la ecranizarea nuvelei „În treacăt".

EUGEN BARBU, NICOLAE MIHAIL, MIHAI OPRIȘ ȘI REGIZORUL DINU COCEA pregătesc un nou scenariu inspirat din zilele haiduciei — de fapt seria II-a a filmului *Haiducii*. Deși în prima serie eroul interpretat de Amza Pellea și-a găsit un jalnic sfîrșit în strînsoarea unui ștreang improvizat, actorul nu va lipsi din seria II-a, unde i se rezervă un rol principal.

CINE-STATISTICĂ

ÎN 1965:

● **s-au inaugurat** 527 noi cinematografe. Cu acestea, cifra totală a sălilor de proiecție existente în țara noastră se ridică la 6.243.

● **au rulat** în premieră 152 de filme care au fost vizionate de 126.079.000 spectatori. Punînd la socoteală și pe spectatorii filmelor de 16 mm, ca și pe cei ai caravanelor cinematografice, cifra globală a spectatorilor anului 1965 se ridică la 192.721.652.

● dintre filmele prezentate în premieră 25 au fost distinse cu **premii și mențiuni** la diferite competiții internaționale.

● aproape jumătate din numărul filmelor românești prezentate au fost vizionate, fiecare din ele, de peste 1.000.000 spectatori.

● **recordul de public** al anului este deținut de filmul românesc **Neamul Șoimăreștilor** care a fost vizionat de 4.885.640 spectatori (cu o jumătate de milion de spectatori mai mult decît faimoasa **Lalea neagră**).

● **O notă bună pentru spectatori:**
Filmul românesc **Pădurea spînzuraților** a fost vizionat de 2.225.811 spectatori.

● **O notă mai puțin bună pentru spectatori:**
Romulus și Remus (1.859.895 spectatori), **Fiul Căpitanului Blood** (1.832.086 spectatori) și **Ah, Eva** (1.254.276 spectatori), în dauna unor filme ca **Viață dificilă** (509.708 spectatori), **Camera în formă de L** (620.461 spectatori).



Chipul acesta masiv şi nu prea tînăr a devenit unul din cele mai populare ale ecranului. E al lui Sean Connery, pe care l-am cunoscut şi noi în *Colina*. Filmele lui din seria James Bond i-au adus într-un timp record celebritatea, şi încă ceva: locul întîi pe lista box-office-ului. E poate cea mai mare lovitură a lui James Bond... (În fotografie — alături de soţia sa).

Secvențe



Fidelitate e un film autobiografic. Realizatorul lui, Piotr Todorovski a trăit în timpul războiului alături de personajele pe care le descrie. „Am vrut să-i amintesc pe cei care nu s-au întors din război, pe cei care astăzi ar fi putut să scrie cărţi, să facă filme, să-i înveţe pe copii în şcoli". Eroina acestui nou film este Galina Polskih, pe care o vedeţi în fotografie.



Cerul împărţit e o dramă despre iubire: o dramă pentru că cei doi parteneri concep diferit dragostea. Tînăra femeie nu poate rămîne alături de bărbatul pe care-l iubeşte, dar pe care nu-l mai stimează. Cei doi protagonişti se numesc Renate Blume şi Eberhard Esche. Regia acestui film îi aparţine lui Konrad Wolff.



Tînăra actriţă poloneză Ana Prucnal — în rolul Sentei din *Olandezul zburător* (film DEFA.) Ecranul oferă într-adevăr posibilităţi excepţionale înscenării operei lui Wagner — muzica pare inspirată din imagine, montarea specifică fastuoasă se poate desfăşura larg. Contrastul dintre viaţa reală, atmosfera meschină în care trăieşte tînăra fată şi împărăţia visurilor în care evadează este sugerată foarte puternic prin folosirea a două ecrane — ecranul normal şi cel larg, totalvision.



Galia, filmul lui Lautner a cărui eroină este interpretată de Mireille Darc (în fotografie) a suscitat păreri foarte diferite. Dar cronicarii au fost de acord în a recunoaşte că îndrăzneala Mireillei Darc nu aduce de loc cu curajul Fecioarei din Orléans...



Pentru rolul principal din *Lupoaica*, Ranghel Vîlceanov a ales o debutantă, Ilka Zafirova, studentă în anul III la Institutul de teatru din Sofia. „Pentru că, spune regizorul, tînăra actriţă este un talent multilateral: e plasticiană, muziciană, cunoaşte limbi străine; şi, în special, pentru că gîndeşte şi are un simţ ascuţit al lumii noastre". Rolul acesta foarte dificil e al readaptării unei delincvente minore, poreclită de „prietenele" ei, Lupoaica.



In fond, de ce nu şi un western italian, după atîtea cehoslovace, germane sau iugoslave? Eroii vestului sînt nişte ragazzi, cam şmecheri dar în fond de treabă, mai pricepuţi în mînuirea vorbei decît a pistolului. În acest „western", protagoniştii nu sînt nici eroi generoşi şi nici bandiţi, ci nişte obişnuiţi „găinari" napolitani, purtînd sombrero. Regia este semnată de Steno şi interpretarea îi numără pe Walter Chiari şi Silvia Solar.



Fotografia aceasta numai zîmbet nu este aranjată pentru publicitate. Frank Sinatra şi Elvis Presley sînt prieteni vechi. Veşnic tînărul veteran al jazz-ului l-a ajutat acum mulţi ani pe Presley să se lanseze. El este, în continuare, un susţinător fervent al tînărului star care a rămas la fel de modest şi cu bun simţ în ciuda osanalelor aproape delirante care i se închină. Beatles-ii îl consideră drept „Regele regilor“ şi unii l-au proclamat chiar „Papa al rock-and-roll-ului“!

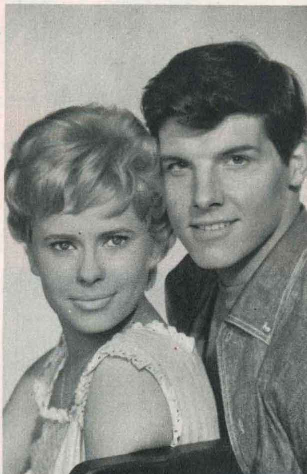


Hotărît, Soraya nu vrea să renunţe la titlul de regină. Dacă nu mai e împărăteasa Persiei, a vrut să devină măcar regina filmului. Dar în ciuda unor colaboratori ca Antonioni, filmul ei *Cele trei feţe ale unei femei* a însemnat doar o cădere regală. Blestemata de coroană o urmăreşte însă pe Soraya şi în căutarea ei s-a hotărît să traverseze Atlanticul. Pe cînd va aseleniza?

Secvenţe

cinema

Secvenţe



Prima coproducţie ungaro-americană este un film poliţist pentru tineret. Cei mai abili detectivi ai Scotland-Yard-ului şi ai Ungariei sînt mobilizaţi pentru descoperirea unui faimos hoţ de antichităţi a cărui ultimă lovitură e comoara „Capul de aur“. Regizorul Richard Thorpe şi-a ales în distribuţie vedete în vîrstă renumite ca George Sanders *(Totul despre Eva)* şi Sandor Pecsi *(Falsificatorii)* — şi actori care încă nu au faimă, dar au tinereţe: Esztergalyos Cecilia şi Michael Craze *(în fotografie)*.



Michèle Mercier, Angelica cu plete roşcovane din timpul lui Ludovic al XIV-lea s-a tuns aproape băieţeşte pentru noul ei rol din *Al doilea adevăr*, unde apare ca o studentă din zilele noastre. Partenerul ei e tot Robert Hossein. De data aceasta el apare în rolul dramatic al unui avocat acuzat de crimă pasională, care nu ştie el însuşi dacă e vinovat sau nu. Această dramă psihologică este semnată de autorul *Cauzelor drepte*, Christian-Jaque.



Despre documentarişti se scrie chiar mai puţin decît despre documentare. Ivens e una din rarele excepţii, iar François Reichenbach trebuie să fie o alta. Pasionat al faptului real, autorul *Americii insolite* a filmat recent 60 de kilometri de peliculă în Mexic, a terminat un film-reportaj despre călătoria Brigittei Bardot în S.U.A. A mai urmărit cu aparatul munca de creaţie a lui René Clément la *Arde Parisul oare?* realizînd astfel un revelator film despre film. Şi intenţionează să redescopere Parisul cu ajutorul aparatului său şi a unui ghid care se cheamă Brigitte Bardot.



Carroll Baker s-a lansat acum mai mulţi ani în rolul lui Baby Doll. Acum nu mai e de loc baby dar a rămas foarte păpuşă, foarte vampă americană. După moartea lui Marilyn Monroe ea e concurenta nr.1 pentru locul ei. O altă celebră vedetă pe care năzuieşte să o copieze este Jean Harlow a cărei biografie romanţată în technicolor şi panavision a interpretat-o pe ecran, în filmul *Harlow*.

mai e un singur loc în iad

ci
ne
ma
ŞANTIER



Titlul ne-a fost inspirat de un şlagăr ciudat pe care l-am auzit într-un bar. Nu era un bar obişnuit. Avea o arhitectură stranie, copleşitoare, sugerind apăsarea şi prăbuşirea. L-au conceput sciţii pentru săvîrşirea cine ştie cărui ritual misterios şi l-a construit Gopo pe platourile de la Buftea destinîndu-l unui alt ritual mai modern. Aici îl aduce Mefisto pe Faust XX pentru a-i oferi plăcerile vieţii. Tot aici sosesc şi inspectorii de teren trimişi de Scaraoţchi să-l controleze pe Mefisto.

Balet, antren şi, ca punct culminant, un număr de „strip-tease" executat de un diavol.

Ne apropiem de Gopo care, strălucind de vervă, de fantezie, împarte pretutindeni tot felul de indicaţii.

Jorj Voicu, un Mefisto al zilelor noastre.

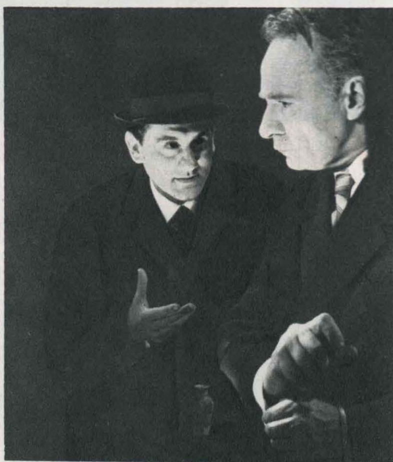


Erna (Stela Popescu) fiica lui Faust, o tînără uşuratică, mondenă, care însă graţie intervenţiei lui Mefisto poate deveni un personaj tragic.



Gopo cu o clipă înainte de a fi spontan.





Faust (Emil Botta) şi Mefisto (Jorj Voicu).

DE LA UN ŞOBOLAN LA FAUST XX

— *In ce constă noutatea acestei viziuni artistice asupra lui Faust?*

— Am văzut în Faust eroul unui film ştiinţifico-fantastic. Cunoaşteţi experienţa cu şobolanii? Închideţi un şobolan într-o cuşcă. Pe fundul cuştii să fie o bandă rulantă în mişcare, iar în jurul benzii plăci de metal încărcate electric. Şobolanul este silit să alerge în jurul benzii. Ori de cîte ori încearcă să evadeze de pe banda rulantă, se curentează. La început şobolanul este nervos. Încearcă să muşte, să roadă fierul. Cu timpul însă, i se formează un reflex condiţionat. El ştie că atîta timp cît aleargă este scutit de impulsuri electrice. Dacă din scoarţa cerebrală a acestui şobolan vom extrage acidul ribonucleic şi îl vom injecta unui alt şobolan pe care îl vom introduce apoi în cuşcă, vom constata cu surprindere că acest al doilea şobolan posedă reflexul condiţionat pe care l-am observat formîndu-se la primul. Memoria primului şobolan, ceva din „personalitatea" lui, s-a transmis celuilalt. Pînă aici totul e ştiinţă. Fantasticul începe din clipa în care Mefisto posedă un aparat, apt în virtutea acestui principiu, să transmită integral personalitatea omului de pe un organism pe altul.

— *Dar Mefisto? Mefisto nu este şi el un personaj de esenţă fantastică?*

— Da, dar o cu totul altă categorie de fantastic, istoriceşte depăşită, care nu se mai pretează azi decît unei tratări comice. Ca personaj fantastic, Mefisto e una; ca simbol al răului, el este cu totul altceva. Puterea de cunoaştere a omului este practic nelimitată. Capacitatea de a transpune în practică roadele acestei cunoaşteri de asemenea n-are margini. Întrebarea este ce anume facem cu cunoştinţele noastre. În ce scopuri le folosim? În stadiul actual de civilizaţie, ele pot foarte uşor să ridice omenirea spre culmi nebănuite sau dimpotrivă s-o nimicească. Rolul acesta al ştiinţei constituie problema capitală a filmului Faust XX.

Am ieşit din decor şi l-am lăsat pe regizor să-şi pregătească în linişte cadrul. Treceam tocmai printre electricienii care îşi potriveau reflectoarele grupînd fascicolele de lumină în punctele indicate de operatorul Mircea Mladin cînd, dintr-o dată, am observat că sîntem priviţi cu stăruinţă. Indiscretul, actorul Jorj Voicu, era un tinerel „scos din cutie", cu o faţă copilăroasă, simpatică, cu un zîmbet naiv. După o scurtă ezitare ne-am hotărît să-l abordăm în speranţa că vom obţine cîteva date în plus pentru reportajul de faţă.

INTERVIU CU MEFISTO

— *Numele dumneavoarstă?*

— Mefisto.

— *Cetăţenia?*

— Diavol.

— *Ocupaţia?*

— Medic biolog.

— *Aveţi aceeaşi ocupaţie ca şi profesorul?*

— Evident. Faust XX nu mai poate fi convertit prin mijloacele folosite de înaintaşii săi. Acum, lumea s-a schimbat. Nu mai converteşti un om aşa cu una cu două. Pentru asta trebuie competenţă profesională, trebuie o argumentaţie clară şi strălucită. Este de asemenea necesar să emani simpatie prin toţi porii. Imaginea „diavolului crîncen" a căzut în desuetudine. Ea nu mai inspiră groaza, ci dimpotrivă grotescul.

— *Ce urmăriţi de fapt?*

— Ca diavol sau ca medic?

— *In cazul de faţă e tot un drac.*

— Pot să vă spun un secret?

— *Cu toată încrederea. Fiţi sigur că n-o să-l mai afle nimeni.*

— Am făcut o descoperire grozavă. Imaginaţi-vă că prin metode ştiinţifice am ajuns să pot transpune, să pot transmuta personalitatea omenească dintr-un corp în altul. E ca şi cum ai şterge un cîntec de pe o bandă de magnetofon şi l-ai imprima pe alta. Oamenii îşi pot schimba astfel trupurile, asemenea unor costume de haine.

Un maşinist s-a îndreptat spre noi curmîndu-ne convorbirea.

— Tovarăşe Mefisto, a spus el, poftiţi în decor.

— Mai vorbim altădată, ne-a şoptit Mefisto făcîndu-ne cu ochiul. Acum mă cheamă „tartorul". Apoi a dispărut printre pereţii de placaj ai clădirii. Peste alte cîteva clipe s-a auzit vocea lui Gopo:

— Motor!



Ingi
colo
Gop
pe p
sale
prop
trof
o n

Inginerul Dan Ionescu, „stăpînul coloanei sonore", așa cum l-a numit Gopo, înregistrează un dialog de pe platou. Se pare că pentru urechile sale prinse în căști acesta a luat proporțiile unei adevărate catastrofe, așa că probabil vom asista la o nouă înregistrare.

... Și iată, plouă cu idei. Gopo alături de Stela Popescu într-o scurtă pauză de filmare.

cinema MERIDIANE

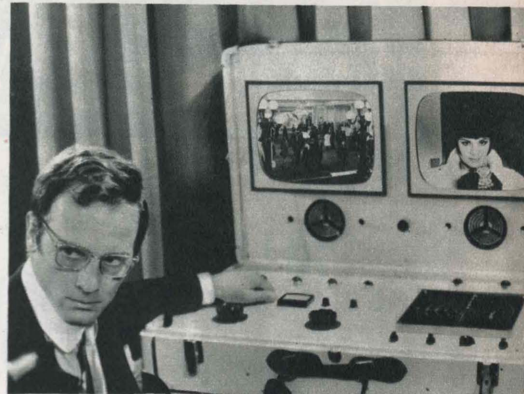
7 BĂRBAȚI DE AUR

(de ce nu din praf de pușcă, e greu să explicăm) este, cum ați ghicit poate, un film de aventuri superpasionante à la James Bond, realizat de italianul Mario Vicario.

„Am vrut să fac ceva glumeț și în același timp dramatic, relatînd povestea unei bande care se constituie în jurul unui om cu totul și cu totul extraordinar, un spirit „matematic" care parvine să coordoneze acțiunile, folosindu-se de cele mai avansate resurse ale științei moderne", ne mărturisește autorul.



Șeful bandei (Philippe Leroy)...



... un as al "meseriei".



Și "punctul nevralgic", femeia care va arunca în aer blindata (la propriu) combinațiile: Rossana Podestà (vă amintiți de Elena din Troia ?)



◀ Cei 7 (minus unul) gata de acțiune.

DAMNAȚIUNEA LUI FAUST

Pe Iurie Darie l-am întîlnit în cabina de machiaj.

— *Spuneți-ne pe cine interpretați în noul film al lui Gopo?* Știți, de fapt, eu sînt... doi.

— ?...

— Mai întîi sînt Wagner, asistentul profesorului. Un tip mediocru, infatuat, un Casanova modern. Mai apoi, grație intervenției amicului Mefisto, se produc niște mutații ale personalității și mă pomenesc înzestrat cu toate trăsăturile specifice profesorului. Evident, în ambele cazuri, sînt victima lui Mefisto. În prima ipostază, el mă spulberă fizic, în cea de a doua, mă anulează ca valoare umană.

— *Vă sperie cumva imaginea iadului, perspectiva damnațiunii eterne?*

— Mă sperie propria mea imagine, așa cum o întrezăresc după ce accept propunerea lui Mefisto. Imaginea unui om care nu mai are ce căuta între oameni. Nu-i asta cea mai crîncenă dintre damnațiuni?

— *Și actorul? Actorul nu se încurcă în hățișurile interioare ale acestor două personalități interșanjabile?*

— Actoricește, problema este deosebit de interesantă. Muncesc la acest film cu pasiune, cu dăruire totală. De altfel cu Gopo, nici nu se poate lucra altfel. Vrînd-nevrînd, te molipsești de la el.

Mircea MOHOR

Foto A. Mihailopol

Artă și industrie totodată, cinematografia este determinată în evoluția sa și de efortul, adesea ignorat, de înnoire și diversificare a mijloacelor tehnice de lucru, de perfecționare a uneltelor și aparaturii. Contribuția creatoare a cineaștilor și tehnicienilor români se impune ca atare semnalată și în acest sector.

UN CUVÎNT NOU

transtrav

MERIDIANE



Maurice Ronet (Chevalier), medic antrenat fără să vrea în lupta unor detașamente de partizani.

MARȘUL CEL ÎNDELUNGAT

Un nou film francez este pe cale să iasă la lumină. Alexandre Astruc (cunoscut la noi ca realizator al ecranizării după Maupassant, *O viață)*, regizor și scenarist, s-a inspirat de astă dată din luptele partizanilor francezi din timpul Rezistenței împotriva fasciștilor.

Marșul cel îndelungat, a declarat Astruc, este o poveste bazată pe o acțiune ce se desfășoară în timpul ultimului război mondial. Tind mereu spre același țel: să arăt transformările sufletului surprinse prin prisma transformărilor trupului. Sau, cum spune Maupassant, *„descriu mai puțin personajele cît vîltoarea care îi trage după ea"*.

Spicuim din distribuție cîteva nume: Robert Hossein, Maurice Ronet și Jean-Louis Trintignant.



Șeful rezistenților: Robert Hossein (Carnot).



Jean-Louis Trintignant (Philippe), secundul lui Carnot, într-un moment critic: recunoscut de un spion al naziștilor.

Cînd Sergiu Huzum lucra cu Lucian Pintilie *Duminică la ora 6*, am fost invitat la una din filmările de exterior, în apropierea Casei Scînteii, pe un cîmp pe care de obicei se joacă golf. De data asta, în mijlocul cîmpului a fost instalat un aparat de filmare pe un cărucior cu opt roți ce se mișca înainte și înapoi pe niște șine, executînd astfel operația ce și un laic știe că se numește traveling. Dar pe aparat și pe cărucior, între roți și transfocatorul de pe aparat, se adăugase un întreg angrenaj de cuplare și sincronizare a mișcărilor. Este ceea ce se numește în termenul inventatorului un *transtrav*, cuvînt compus, precum se vede, din împreunarea primelor silabe al transfocatorului și travelingului. Deci: *transtrav*. Despre această invenție s-a mai scris în presă, despre ea am mai discutat printre alții și subsemnatul cu inovatorul, Sergiu Huzum. Dar una e să discuți văzînd un proiect pe hîrtie și altceva e să te uiți prin vizorul aparatului, cum în fața ochilor tăi se produce, chiar ferindu-ne de cuvinte mari, miracolul. Un miracol poate mic, dar oricum un miracol. Pentru că — așa cum ne prevenise Huzum, încă din faza de proiect și după anume lupte împotriva prudenței birocratice ce întîmpina ici-colo ideea transtravului — la mișcarea căruciorului, imaginea ce ne-o oferă obiectivul are într-adevăr însușiri deosebite: o figură din prim plan rămîne fixă pînă cînd planul secund se depărtează și dispare din cadru. Nu noi ne mișcam spre obiecte, nu noi ne apropiam sau ne îndepărtam de ele, ci invers, ele își trăiesc viața lor, mișcîndu-se mînate de legi aparte, necunoscute.

— Se știe că arta filmului, în căutarea modalităților ei de exprimare specifice, a găsit corespondențele cinematografice pentru o serie de modalități de exprimare ale celorlalte arte. Mi se pare că transtravul deschide o cale spre găsirea unor forme de exprimare autonome.

H: Cinematografia a dat pînă acum montajul.

— Exact, și aceasta a avut o înrîurire capitală asupra literaturii, mai ales asupra prozei contemporane. Iar Garaudy susține că pictura multiperspectivică a lui Picasso are legături organice cu cinematograful.

H: Pentru că filmul este specific prin mișcare. Dar iată că modalitățile tehnice ce susțin concret posibilitățile noastre de mișcare în spațiu mi s-au părut limitate. Într-adevăr, ele se reduc la mișcarea de înaintare și de retragere, mișcarea pe macara, traveling vertical, sistem ascensor, lateral și în sfîrșit transfocatorul. Și evident combinațiile dintre ele. Limitarea, la care m-am referit, vine de acolo de unde toate aceste mișcări imită de fapt mișcarea unei persoane în spațiu, producînd iluzia că imaginile ce se perindă pe ecran sînt identice cu cele pe care orice spectator le-ar putea vedea din unghiul din care ele au fost filmate. Problema începe de acolo, de unde trebuie să surprindem mișcarea lăuntrică dintre om și natură, dintre om și obiect, corespondențele dintre lucruri intuite de oameni, deci mișcarea intelectului, a sentimentelor, a impresiilor. E puțin ca aceste mișcări să fie exprimate doar prin dialog, mimica actorului, coloana sonoră, compoziția cadrului, trebuie să existe modalități ca ele să poată fi sugerate prin specificul cinematografiei, prin imaginea în mișcare. Mai precis, trebuie găsite acele mișcări cinematografice noi care să le exprime. Apollinaire spunea: *„Cînd omul a vrut să imite mersul, a inventat roata, care nu seamănă de loc cu piciorul"*.

— Mișcarea pe care o realizează transtravul, dacă am văzut bine și am înțeles bine, nu mai imită mișcarea din natură, ea nu ne dă o iluzie a unei mișcări reale, ci o viziune asupra relațiilor obiectelor în spațiu.

H: O viziune care poate exprima direct stări sufletești, dispoziții sentimentale, modulația universului de idei, nuanța unei amintiri, caracterul unei asociații de idei. Negînd spațiul, această imagine redă legăturile și mișcările intime dintre realitatea obiectivă și perceperea ei subiectivă.

— De ce zici negarea spațiului?

H: Pentru că transtravul poate realiza un antispațiu, aidoma antitimpului lui Robbe-Grillet și Resnais.

— Admirînd talentul lui Resnais, nu putem uita că la el timpul devine o categorie pur subiectivă, pe cînd așa cum imaginezi dumneata modularea spațiului, el își păstrează caracterul obiectiv, exprimînd în același timp și universul subiectiv al aceluia care se mișcă în spațiu, al omului, al unui grup de oameni etc.

H: Nu este o negare pur și simplu. Este în același timp o definire mai precisă a relațiilor dintre individ și lumea înconjurătoare.

— Dacă ne gîndim bine, efectul nou pe care îl produce transtravul provine din anihilarea a două mișcări a travelingului și a transfocatorului. Ca să rămînem la categorii filozofice, asta ar fi un fel de negare a negației, ceea ce duce întotdeauna la afirmarea superioară a adevărului.





„O figură din prim plan rămîne fixă pînă cînd planul secund se depărtează şi dispare din cadru" (Duminică la ora 6).

H: Mi se pare că efectul nou de mişcare cinematografică care s-ar putea realiza prin transtrav deschide posibilităţi spre nuanţarea universului omului contemporan. Se spune că fotografia şi cinematograful au grăbit procesul de îndepărtare a artelor plastice de la transfigurarea naturalistă a datelor realului. Se poate observa însă o tendinţă de copiere, de fotografiere pur şi simplu sau de fotografiere chiar rafinată a realităţii şi în cinematografie, ceea ce nu poate satisface percerea diferenţiată a omului contemporan. Există stampe, a căror manierism desuet supără gustul nostru, dar există şi stampe în mişcare, manierism desuet cinematografic. Filmul este o artă prea tînără ca să se mulţumească cu arsenalul de modalităţi pe care şi le-a făurit pînă acum.

— *Te gîndeşti la rutină?*

H: Într-un sens mai larg, da. Există o necesitate de căutare şi înnoire continuă foarte rapidă, nu ca un scop în sine, ci dictat de esenţa artei care vrea să răspundă exigenţelor contemporane. Or, filmul fiind o artă ce se realizează cu un număr mare de factori practici, te găseşti de multe ori în situaţia de a incomoda pe unii care abia s-au obişnuit cu noutăţile apărute de cîţiva ani, ca să nu mai vorbim de cei care preferă drumurile cunoscute şi aşa zis sigure.

— *Soarta inventatorilor, dragul meu.*

H: Nu e vorba de transtrav. Un scriitor îşi va consuma întotdeauna orice proces de inovare în actul său intim de creaţie, practic neavînd nevoie mai mult decît de o bucată de hîrtie şi creion. Un operator, dacă vrea să întrebuinţeze un nou efect de lumină, va trebui să pună în mişcare zeci şi zeci de oameni din studio. E neplăcut, dar altfel nu se poate.

— *Poate chiar să rateze...*

H: Desigur. Dar poetul aruncă hîrtia la coş...

— *Eventual redactorul.*

H: Se întîmplă. Fiecare factor din angrenajul cinematografic trebuie să fie prin vocaţie dispus a căuta, a încuraja şi realiza noul. Arta aceasta fiind colectivă şi riscul este colectiv.

— *Să terminăm tot cu transtravul. Vorbeai de posibilităţi...*

H: Da, pentru că am lucrat cu el prea puţin. Puţin pentru că instalaţia a fost terminată cînd filmările erau pe sfîrşite, iar multe din secvenţele în care trebuia să-l folosesc, realizate. Efectul poate fi finisat, combinat şi dezvoltat, el poate deveni, o modalitate general valabilă şi atunci trebuie să intervină subiectivitatea artisitică pentru a-l feri de convenţionalism. În orice caz, acele secvenţe pe care le-am tras cu transtravul în filmul *Duminică la ora 6* ca: Sărutul, magazinul pentru închiriat haine de nuntă, întîlnirea Ancăi cu tinerii gălăgioşi din pădure, etc. demonstrează numai cîteva din posibilităţile acestui efect, alte experienţe traducîndu-le în realităţi artistice.

Szasz IANOS

Două opinii despre TRANSTRAV

LUCIAN PINTILIE:

Transtravul este fără îndoială un procedeu foarte interesant. Noutatea lui, înaintea laturei tehnice, constă în variatul conţinut ce-l poate sugera, în funcţiile deosebite pe care le conferă plasticii cinematografice. Cum punerea la punct şi definitivarea lui tehnică s-a făcut după ce echipa noastră începuse filmările cu Duminică la ora 6, transtravul — ca formă de expresie artistică — nu apare prefect integrat concepţiei plastice a filmului. Ca orice lucru nou, neexplorat încă, el a fost întrebuinţat de noi în forme destul de primitive. Rămîne evident pentru mine că procedeul are posibilităţi de extensie mult mai mari şi ceea ce doresc colegului meu Sergiu Huzum este ca alţi regizori să-l utilizeze mai fecund.

ING. A. PETCULESCU *(Şeful serv. tehnic C.P.C. Buftea):*

În domeniul tehnicii cinematografice există două categorii de procedee: unele, strîns legate de procesul industrial — şi aici orice descoperire sau inovaţie are un efect în special economic — şi altele, care ţin mai ales de procesul de creaţie. Transtravul e un procedeu aparţinînd celei de a doua categorii. De aceea importanţa lui trebuie căutată în planul expresiei artistice. De altfel acest lucru a fost subliniat şi la Milano, unde congresul UNIATEC, ţinut în luna octombrie 1964, a manifestat un viu interes pentru invenţia românească. Deşi transtravul nu şi-a luat încă locul între procedeele tehnice des folosite, i se pot prezice de pe acum posibilităţi de amplificare. Apariţia obiectivelor cu transfocatoare avînd ecartamentul distanţelor focale mărit, va prelungi considerabil efectul mişcării de transtrav, senzaţia elasticităţii spaţiului devenind mult mai evidentă. Aş dori să amintesc meritul deosebit pe care l-a avut echipa de ingineri şi tehnicieni condusă de ing. Răduleţ în realizarea practică a dispozitivului care sincronizează mişcările obiectivului cu cele ale căruciorului de traveling, problema fiind din punct de vedere tehnic foarte complicată.

CORESPONDENŢĂ DIN ROMA

CAZUL BELLOCCHIO

Stagiunea cinematografică în Italia a fost destul de zgîrcită în satisfacţii. Mulţi dintre regizorii italieni cei mai cunoscuţi — Fellini, Germi, Visconti, Rosi, Monicelli — au oferit publicului opere care în mare măsură au dezamăgit, au fost cu mult mai prejos de aşteptări; alţii, ca Antonioni, au rămas inactivi; iar cei mai tineri — Petri, Tinto Brass, Ermanno Olmi, Franco Indovina, Gregoretti — n-au dovedit, la rîndul lor, că au făcut prea multe progrese, n-au corespuns speranţelor pe care unii le puseseră în ei. Cît despre debutanţi, ce să mai vorbim... deh, s-au dus timpurile de aur din 1961 şi 1962, cînd producătorii primeau cu braţele deschise pe oricare absolvent al Centrului Experimental, pe oricare asistent de regie ambiţios şi întreprinzător, fiind gata să le finanţeze chiar şi cele mai îndrăzneţe proiecte. Desigur, debuturi au avut loc şi în ultimele luni: dar numele noilor regizori le puteţi găsi de cele mai multe ori numai înapoia unor pseudonime anglo-saxone, în genericele cîte unui film de spionaj sau **western**: două genuri care reprezintă astăzi mai mult de o treime din producţia italiană şi sînt noii piloni ai succeselor ei comerciale. Într-adevăr, tocmai în acest tip de producţii, să le zicem „de manieră", au apărut filmele cu cel mai mare succes ale stagiunii, **Pentru un dolar în plus** şi **Şapte bărbaţi de aur**, şi totodată s-au evidenţiat şi doi regizori cu un excelent meşteşug şi calităţi remarcabile, Sergio Leone şi Marco Vicario (două nume de care, fără-ndoială, vom mai auzi vorbind, în viitor). Criticii, însă, nu prea ţin seama de acest soi de lucrări, le privesc (după părerea mea, pe nedrept) cu multă suficienţă, uneori le tratează cu o ură deschisă, ca pe nişte insulte.

„Habemus pontificem"

Poate că din pricina acestui complex de motive a explodat — în ultimele luni ale anului 1965 — cazul Bellocchio. Marco Bellocchio e un tînăr de douăzeci şi şapte de ani, din Piacenza. A absolvit acum cîţiva ani Centrul Experimental. Cu o sumă mică a produs singur un film, **Pumnii în buzunar**, a reuşit să-l prezinte la Locarno, la Festival, unde a cîştigat „Vela de argint", apoi l-a arătat la Veneţia, într-o vizionare închisă. E deci un film care are cîteva luni de viaţă, dar puţini sînt încă cei care l-au văzut (pînă acum n-a găsit decît două-trei săli dispuse să-l programeze). Încetul cu-ncetul, de la o vizionare închisă la alta, l-au văzut cam toţi cineaştii, regizori, scriitori, critici. Şi aproape toţi au strigat că e vorba de un miracol. Mario Soldati şi Alberto Moravia, printre cei dintîi. „Habemus pontificem", avem în sfîrşit un papă, aşa şi-a început Soldati articolul. „Cel mai extraordinar debut după **Obsesie** al lui Visconti din 1942" a scris criticul de la „Manchester Guardian". „Un film care trebuie lăudat de la început pînă la sfîrşit" s-a pronunţat Kenneth Tynan, descoperitorul lui Osborne şi al lui Richardson în „Observer". Filmul a fost foarte bine primit. Un entuziasm total, cum nu se înregistrase de ani de zile.

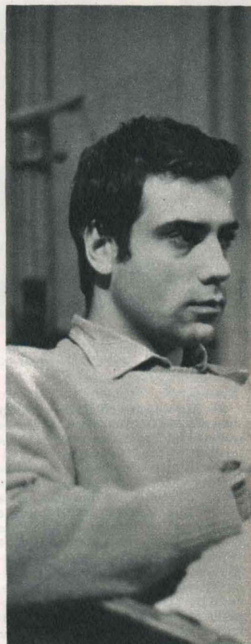
„Provincia fără speranţă"

Povestea pe care **Pumnii în buzunar** o istoriseşte e următoarea. Într-o localitate din Apeninii emilieni, într-o veche casă de provincie, trăieşte o familie, mama şi patru copii: Augusto, Alessandro, Giulia şi Leone. Mama e oarbă, Alessandro e epileptic, Leone pe lîngă că e epileptic, mai e şi idiot. Acestor tare atavice li se adaugă şi interese contradictorii: fratele mai mare, Augusto, ar vrea să se însoare, şi să se mute la oraş, dar nu poate din pricină că nu are bani, cheltuindu-şi, în bună măsură, puţinii bani de care dispune, pentru îngrijirea mamei mamei şi a unuia sau chiar a doi dintre fraţi, precum şi complicitatea tacită a fratelui mai mare. Cu o delirantă şi neaşteptată răceală, Alessandro reuşeşte să-şi aducă la îndeplinire planul: avînd aproape asentimentul lui Augusto, îşi ucide mama împingînd-o într-o prăpastie, apoi îl înlătură pe fratele cel înapoiat înecîndu-l în cada de baie. După ce a descoperit uciderea lui Leone, Giulia, răscolită, cade pe scări şi pare a fi ameninţată de paralizie: atunci Alessandro, perfect consecvent cu planurile sale, se gîndeşte s-o ucidă şi pe ea. Ajuns însă la acest punct, în timp ce ascultă un disc cu „Traviata" şi tresaltă de bucurie, cuprins de o mistică speranţă de mîntuire, Alessandro are o criză de epilepsie. Cade, se zvîrcoleşte: sora îi aude ţipetele de ajutor amestecate cu muzica lui Verdi, dar îşi biruie imboldul de a-l ajuta şi rămîne în pat. În sfîrşit, discul se termină şi, o dată cu el, şi viaţa băiatului. Astfel, toţi membrii bolnavi ai familiei mor; sale. În sfîrşit, pentru a completa tabloul unei corupţii deopotrivă fiziologică şi psihologică, Giulia pare că nutreşte o dragoste incestuoasă pentru Augusto. Acest ghem încurcat de interese, de ură, de patimi, de boli, sfîrşeşte prin a stîrni în mintea lui Alessandro (care pare să fie cel mai inteligent şi cel mai sensibil dintre cei patru) o idee obsedantă: trebuie să reteze copacul bolnav al familiei, să nimicească crengile bolnave, aşa încît el, Augusto, creanga sănătoasă, să se poată dezvolta liber. O asemenea idee presupune uciderea iar cei sănătoşi pot trăi mai departe.



Giulia pare că nutreşte o dragoste incestuoasă pentru Augusto (Pumnii în buzunar)

„Marco Bellocchio," scrie Alberto Moravia, „a epuizat în acest film tot ceea ce de obicei constituie universul tinereţii. Filmul are într-adevăr de toate: ură şi dragoste de familie, ambiguitate a raporturilor între fraţi, seducţia morţii, entuziasm pentru viaţă, voinţă abstractă de acţiune, furie neputincioasă, melancolie morbidă, violenţă profanatoare, şi în sfîrşit, ca un fundal pentru toate acestea, simţul întunecat şi fatal al unei provincii fără speranţă".



Marco Bellocchio a epuizat în acest film tot ceea ce de obicei constituie universul tinereţii (Pumnii în buzunar).

Copil minune?

Dar cine e acest copil-minune? Cine e acest răzvrătit care, în mod ciudat şi desigur împotriva voinţei sale, a plăcut tuturora, a fost aplaudat de toţi, n-a jignit pe nimeni, în ciuda violenţei împinsă aproape pînă la sacrilegiu, cu ajutorul căreia a vorbit despre anumite teme tabù: iubirea filială, iubirea dintre fraţi, respectul pentru cei morţi? Bellochio are o faţă palidă de adolescent, ochi albaştri, o înfăţişare de intelectual mistuit de o hotărîre lăuntrică, furioasă, întrucîtva nebunească. E timid, începe cu greu o discuţie, dar are idei nete şi tăioase. Succesul l-a surprins puţin: a crezut în filmul său, fireşte, dar nu s-a gîndit că ar putea să placă şi altora, că ar putea să fie acceptat. „Criticii au rămas surprinşi" explică Bellochio „iar unii au şi exagerat, ca să se pună pe sine în lumină". Poate că a uimit lipsa tonurilor de carte poştală ilustrată, acţiunea continuă, legătura dintre stil şi dezbatere. De altfel, într-o cinematografie alcătuită din atîţia regizori nepregătiţi, acurateţea poate impresiona: dar nu e greu să fii bun din punct de vedere tehnic.

Dar cum a ajuns Bellocchio aşa, dintr-o dată, la acest rezultat?

Care este formația lui, educația, biografia? Ni le povestește chiar el. „Provin dintr-o familie de mic-burghezi cumsecade. Tatăl meu, avocat, un «self-made man», un om al cărui țel a fost să atingă o anumită poziție socială, un anumit venit, să devină respectabil. Mama, învățătoare la o școală primară. Amîndoi veniți de la țară la Piacenza ca să întemeieze o familie. O familie numeroasă, a cărei condiție era îngreunată de o rigidă educație catolică. Ca aproape toți liber-profesioniștii de pe vremea aceea, tatăl meu n-a fost ostil fascismului. Iar biografia mea e absolut tipică: o sumedenie de frați, școală religioasă la Piacenza, seminarul Barnabiților la Lodi, facultatea de filozofie la Universitatea catolică din Milano. La început am reacționat cu acreală, apoi tot mai gîndit, pentru a-mi găsi și motive ideologice pentru răzvrătirea mea. Am venit la Roma, la Centrul Experimental, și în timpul studiilor am turnat un documentar într-un sat lîngă Piacenza. O poveste elementară, gîlceava dintre două cimitire, cel vechi și cel nou, și aventurile unui grup de copii care preferă să se joace în cimitirul vechi. Apoi am plecat la Londra, cu o bursă de studii (pe lîngă „Cinema Department") a unei Academii de belle-arte. La Londra am stat un an și jumătate, după aceea m-am întors la Roma. Între timp am scris subiectul și scenariul filmului **Pumnii în buzunar**: am avut nevoie de șase luni ca să-mi duc filmul la bun sfîrșit. Am făcut totul împreună cu actorii, și fără alte contribuții. Ne-am înglodat în datorii, deoarece gestionarii și producătorii nici n-au vrut s-audă de noi. Dar adevăratele greutăți au început abia după aceea, după ce filmul a fost gata și trebuie acum să ajungă la public".

„La noi conformismul poate fi atins cu mîna".

În ce privește felul în care înțelege cinematograful și în care i-ar place ca mulți să-l înțeleagă și să-l practice, Bellocchio are idei foarte precise. „La noi" zice el „lipsește o încărcătură provocatoare, educativă, dar nu în sens didactic. Sau mai bine zis, această încărcătură există, dar numai la nivelul elitelor. În rest, lumea rămîne inertă în fața provocării. Așa că e nevoie de o provocare din ce în ce mai puternică, pînă la rănire, pentru că altfel nu ne descurcăm într-o societate burgheză, sprijinită pe regimul democrat-creștin și pe social-democrație. În perioada războiului de eliberare, faptele exterioare erau un stimulent suficient, toată lumea era mai activă, mai dialectică. Dar astăzi lipsesc pînă și prilejurile de a porni o discuție. Și atunci trebuie începute în mod artificial. Poezia și literatura sînt neputincioase, numai cinematograful poate încerca, deși fără prea multe iluzii. În provincie, unde am trăit mult timp, conformismul poate fi atins cu mîna, fiind agravat și de educația catolică. În marile orașe, însă el e și mai primejdios poate, deși subteran. A căuta o cale de salvare individuală, reacționînd cu propriile idei, nu e deajuns. Trebuie acționat la nivel politic. De aceea mă interesează viața unor anumite grupuri hotărît așa-zise mai periferice, dar unde circulă inteligențe foarte vii și unde se plămădește o alternativă revoluționară pentru întreaga mișcare italiană de stînga. Sînt grupuri care duc o viață grea, pentru că în Italia nu există o condiție revoluționară."

Dar întorcîndu-ne la cinematograf, există oare în vreo parte a lumii, o cinematografie cum îi place lui Bellocchio? „Numai în Brazilia. Acolo se produc filme de țară subdezvoltată, și ca atare filme apropiate nouă. Există un întreg filon de povestiri despre Nord-Est, care e regiunea echivalentă cu Sudul Italiei, care cunoaște flagelul teribil al secetei, cu înspăimîntătoarele superstiții religioase. La Rio de Janeiro am văzut un film ce aducea cu povestea unui tînăr în criză după căderea lui Goulart: filme care aici nici măcar nu vor ajunge vreodată, filme care n-ar putea să placă, realizate de tineri care nu sînt uniți din motive abstracte, ci prin convingeri politice". Restul cinematografiei mondiale îl interesează prea puțin pe Bellocchio. „Englezii? Sînt formaliști, ascund lirismul în spatele avangărzii, **The Knack (Șpilul** n.r.) e un film elegant dar fals. Francezii s-au dezintegrat din pricina individualismului lor, nu erau legați între ei de un ciment politic".

„Sînt prea bătrîni: au împlinit patruzeci de ani.."

Dar italienii? Ce datorează Bellocchio maeștrilor cinematografiei noastre? „Mi-au fost de folos, dar acum nu-mi mai sînt. Cel mai bătrîn mi se pare a fi Visconti; Fellini și Antonioni mai au ceva de spus, sînt imprevizibili. Apoi, mai sînt Rosi și De Seta. Dar au împlinit patruzeci de ani... Dintre tineri, l-aș cita pe Bertolucci, care a făcut un film de «spărtură», greșit pe ici, pe colo, dar numai din cauza tinereții; Giancarlo Mingozzi, care a încercat să facă un film despre Danilo Dolci; Liliana Cavani, care regizează un **San Francesco** foarte nou".

Aceste declarații polemice nu par să impresioneze prea mult pe producători, care, dacă înainte nu-i făceau credit, astăzi fiindcă aud vorbindu-se atît de mult despre el, au început să-i facă curte, ar dori ca Bellocchio să realizeze filme pentru casele lor. Dar tînărul nostru, consecvent, răspunde negativ la toate ispitele. „Aș vrea să evit contactul cu cinematografia oficială", afirmă el: „Cînd un producător investește o jumătate de miliard, degeaba sperăm să rămînem liberi. Unica soluție e de a face filme cu minimum de bani". **Pumnii în buzunar** a costat mai puțin de 50 milioane de lire. Și chiar dacă piața italiană l-a refuzat pînă acum total, sau aproape total, banii obținuți din vînzările în străinătate au și acoperit o parte din cheltuieli. Cu acești bani pe care i-a recuperat, Bellocchio se pregătește să înceapă cel de-al doilea film.

Enrico ROSSETTI

FESTIVALURI

Corespondentul nostru din Franța FRANÇOIS MAURIN transmite:

TOURS

Locul unei vaste dezbateri

Într-un ritm de douăzeci și cinci de filme pe zi (în și în afară de concurs), *Zilele internaționale de la Tours* prezintă o cantitate de informații a căror importanță nu trebuie neglijată, în măsura în care acest sector cinematografic grupează în esență pe tinerii realizatori care fac din scurt metraj tărîmul lor de experiențe și de cercetări. Căutări grafice în domeniul animației, estetice în cel al ficțiunii, de pătrundere a realității în cel al documentarelor, toate genurile, toate stilurile se întîlnesc în sînul unei confruntări care, în anii cei mai buni, ar fi trebuit să semene cu un fel de prefigurare a cinematografului de mîine, chiar dacă unele tentative nu au atins încă o finalitate, chiar dacă altele au fost sortite eșecului, eroarea însăși putînd fi întrucîtva punctul de plecare al unei repuneri în cauză.

Măiestrie stilistică

A compara *Zilele de la Tours* 1965 (care au fost amînate din decembrie 1965 pentru ianuarie 1966 din pricina alegerilor prezidențiale) cu o noțiune ipotetică a cinematografului de mîine ca să încercăm să-i determinăm valoarea, ar însemna să vădim totodată prea mult optimism și prea mult pesimism. În ciuda unui nivel mediu superior altor ani, nu se poate afirma, de fapt, că a existat o adevărată revelație, că un stil sau altul s-a impus prin originalitate, cum s-a întîmplat în trecut cu autori astăzi unanim consacrați. Dimpotrivă, a rezultat mai degrabă o impresie generală de măiestrie, de dominare a limbajului cinematografic, nu lipsit în multe dintre cazuri de un anumit brio, trezind însă prin raport cu ansamblul peliculelor, un sentiment difuz de uniformitate. Ici și colo cîteva personalități au reușit să se impună, mai puțin prin originalitatea mijloacelor de expresie cît prin ceea ce au avut de spus, determinînd se pare, sensul real al unui palmares susceptibil de a fi criticat doar pe lucruri de amănunt și care, luat în bloc, ne face să ratificăm aspectul „stabil" al unui festival în care toate genurile de scurt metraj sînt abordate cu o știință ce te face să presupui în cele mai multe dintre cazuri, o bună asimilare a experiențelor anterioare mai mult decît o creație originală.

Festival de „stabilizare", festival de „așezare" — provizorie fără îndoială înaintea unor noi starturi — festival de compromis și de interpătrundere a diferitelor genuri — cam așa ar putea fi calificate *Zilele de la Tours*, în care 28 de națiuni au fost reprezentate de 40 de filme intrate în concurs.

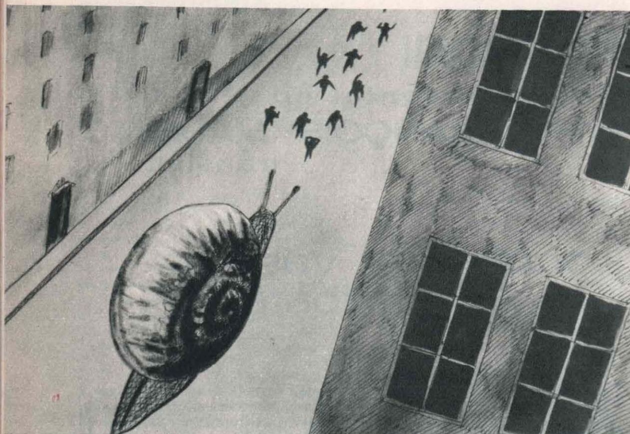
Dezbatere în jurul „filmului — portret"

Aceste probleme a căror complexitate a fost sporită și de numărul și densitatea filmelor prezentate, au atins punctul critic cu prilejul mesei rotunde organizate pe marginea festivalului în jurul temei „filmul-portret". Trebuia, pe de o parte, să se încerce definirea cît mai exactă a noțiunii de „film-portret", iar pe de altă parte să se

Sicilia, inimă ce nu mai bate, film de Mingozzi — despre Mafia.



 CORESPONDENȚE



Melcii, prezentat de Franța (autor — René Laloux). Tema filmului: un flagel venit nu se știe de unde. S-ar zice un fel de „Rinocerii" în desen animat.

alcătuiască un fel de tablou al mijloacelor utilizate pentru a discerne cît mai strîns adevărul conținut în portret.

După ce s-a căzut destul de ușor de acord că numai o operă consacrată unui personaj cunoscut, dacă nu celebru, ar putea fi considerată un „film-portret" — cu excepția filmului sociologic — participanții la colocviu au putut asculta mai multe intervenții ale realizatorului Roger Leehardt care susținea că o operă de acest gen trebuie neapărat să se sprijine pe „perioada forte" a vieții portretizatului, cu alte cuvinte, cei vizați de aparat, știindu-se filmați, să ne dezvăluie propria lor viziune a personajului pe care și l-au compus tot suind pe calea ce duce la celebritate. Și Roger Leehardt a citat în sprijinul tezei sale cîteva experiențe personale și în deosebi portretul lui François Mauriac care a putut fi vizionat recent la Paris.

Cum era și de așteptat, această teorie a întîmpinat opoziția violentă a cîtorva tineri adepți ai cinematografului direct, ca de pildă Hubert Knap, André Labarthe, gazetarul-cineast canadian Gilles Ste Marie, partizani ai construirii unui astfel de film pe baza „perioadei slabe" din viața portretizatului, surprins în viața de toate zilele, făcînd abstracție de cameră, sau chiar neștiind de existența ei. Ca să fim sinceri, trebuie să recunoaștem că una din cele mai bune secvențe turnate vreodată în acest sens, face parte din filmul (de altfel destul de slab) al lui Mingozzi dedicat lui Antonioni. Autorul *Aventurii* este surprins în timp ce-și bagă capul prin deschizătura unei uși și asistă, de departe, neștiut, la triumful lui Monica Vitti în „După cădere", piesa lui Arthur Miller.

Polemica ce a urmat acestor luări de poziție nu a avut alt rezultat decît scoaterea la iveală a imperfecțiunilor, insuficiențelor ambelor metode, în măsura în care prima risca să acorde un loc prea important unei veritabile „compoziții", semănînd din multe puncte de vedere cu munca unui actor, iar cea de a doua rămîne la cheremul superficialității. De fapt, a fost vorba nu atît de o discuție avînd ca principal obiect „filmul-portret", cît de o confruntare pe plan mai larg, a celor două maniere diametral opuse de a privi realitatea. Această confruntare nu este de loc nouă, numai că a intrat de relativ puțină vreme într-o fază mai acută ca urmare a dezvoltării mijloacelor tehnice, a punerii la punct a camerelor ușor de mînuit și a magnetofonului sincron.

Din nou cinematograful direct

Iată de ce nu mai surprinde pe nimeni faptul că fiecare reușită înregistrată anul acesta la Tours a fost strict limitată ca formă la un anumit gen, cu cîteva excepții (rămase însă în stadiul de încercări), ca de pildă *Fugă pe clapele negre* a regizoarei cehoslovace Drahomira Vihanova, care a urmat o cale deschisă de alți mulți tineri cineaști din țara sa (Nemec, Forman etc) în strădania lor de a combina stilul cinematografului direct cu pretențiile reconstituirii realității.

În schimb, succesele care se înscriu la activul cinematografului direct au fost relativ numeroase, de la acel extraordinar *Sicilia, inimă ce nu mai bate* consacrat de Mingozzi, Mafiei, pînă la filmul tînărului brazilian Gil Soares, *În amintirea lui Cangaço*. Ar mai trebui citat și documentarul despre hochei pe ghiață (acel *Joc atît de simplu* și în același timp atît de violent), realizat de canadianul Gil Groulx cu echipa din Montreal, dar mai ales primul film al tînărului englez James Clark ce a reușit să redea în imagini sfîșietoare cea mai mare catastrofă minieră cunoscută pînă azi, petrecută la începutul secolului, care a oprit brusc, în numai cîteva clipe, viața micul oraș Senghenydd.

Nu putem trece sub tăcere nici succesul obținut de Dolores Grassian cu filmul *Suprafața pierdută*. Reflecție și întrebare asupra raportului omului cu robotul, *Suprafața pierdută* este un scurt metraj bazat pe regie. Trei geometri însărcinați să măsoare un teren destinat unei mari construcții, primesc ordin să regăsească o suprafață pierdută. Revizuindu-și calculele ei parvin să găsească petecul de pămînt rătăcit, cînd sosește un contraordin: suprafața nu există. Totuși ei au dibuit-o. Cel mai bătrîn dintre geometri nu poate admite ca mașina de calculat să se fi înșelat... Avem de-a face aici cu un univers al logicii absurde care are mari contingențe cu cel descris de Godard în *Alphaville*.

Film de Alan Schneider, după un subiect de Samuel Becket, avîndu-l ca interpret pe regretatul Buster Keaton, a atins aproape perfecțiunea ca formă în a descrie bătrînețea, singurătatea unui bătrîn care-și distruge pînă și amintirile singurei perioade fericite din viața sa și care, în fața aparatului de filmat, este cuprins de groază.

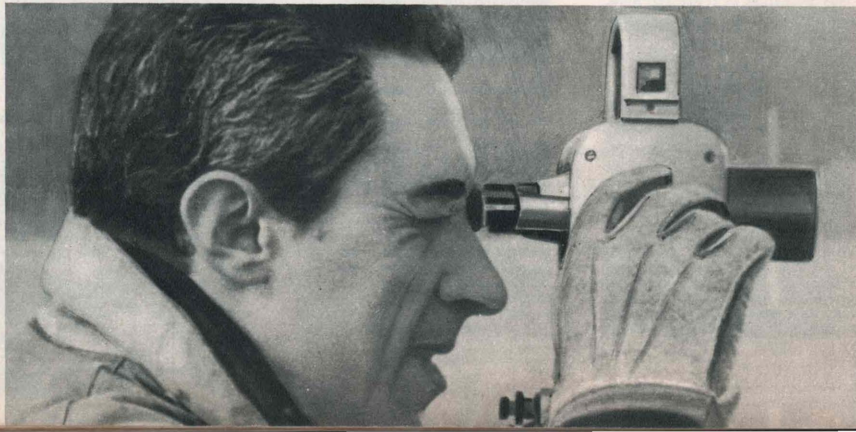
Cinematografia africană

În sfîrșit, Tours a deschis porțile anul acesta cinematografiei africane. Un desen umoristic *(Moartea lui Gandji)*, realizat în Canada de nigerianul Mustafa Alassane și filmul senegalezului Usman Sembene *(Niaye)* au adus confirmarea nașterii unei noi cinematografii, nedatorînd nimic pe planul inspirației și al naturii problemelor tratate, Europei sau Americii. *Niaye*, al cărui autor a fost recompensat în 1963 pentru primul său film *Borom Saret*, este o critică ascuțită a neo-colonialismului, ne arată viața cotidiană a unui sat, perturbat de revenirea bruscă a unui locuitor care luptase în războiul colonial și care nu reușește să se dezbare de „reflexele condiționate" deprinse în armata franceză.

Un cuvînt încă despre filmul brazilian *În amintirea lui Cangaço* pentru care am votat cu însuflețire la decernarea premiului Criticii internațională. Este vorba de un adevărat film-anchetă asupra condițiilor în care, spre sfîrșitul anilor '30, a fost exterminată familia ultimului mare Cangaço în nord-estul Braziliei, după o bătălie ce a mobilizat mii de polițiști și de soldați guvernamentali. Printr-o serie de interviuri luate martorilor, participanților la aceste operații, grefate pe mizeria unei întregi populații, tînărul realizator Gil Soares (fostul asistent al lui Glauber Rocha) a știut să reconstituie complexitatea reală a evenimentelor, profund legate de o situație specială dominată de mizerie și de desnădejde.

Iată-ne ajunși la capătul unui articol care și-a propus să sublinieze esența unui festival ce vrea cu tot dinadinsul să fie o panoramă a ceea ce se face în domeniul scurt metrajului azi în lume.

Suprafața pierdută. În imagine o scenă din filmul regizoarei franceze Dolores Grassian. deținătooarea unuia din cele trei mari premii.



 CORESPONDENȚE

VARȘOVIA

Trecut de șaptezeci de ani, dar mereu activ

L'HERBIER

În ziua de 23 aprilie Marcel L'Herbier a intrat în cel de-al șaptezeci și șaptelea an al vieții sale. Născut la Paris, dintr-o familie de burghezi așezați aci de multă vreme, toată viața și-a petrecut-o la Paris. Parisul îi aparținea după cum el făcea parte integrantă din Paris. În lumea cinematografică sînt puțini oameni atît de fermecători ca Marcel L'Herbier — elegant, cu o siluetă zveltă, aproape tinerească, îmbrăcat cu multă grijă, cu o nuanță de modă de altădată. Excelent causeur, un om cu profundă erudiție și cultură multilaterală, cunoscînd muzica, literatura, teatrul și pictura. Acesta este Monsieur le Président. Odinioară, în anii douăzeci, unul din creatorii școlii cinematografice franceze — astăzi fondatorul și președintele Institutului de Înalte Studii Cinematografice din Paris (în inițiale I.D.H.E.C.)

„La belle époque"

În februarie 1919, pe ecranul cinematografului Gaumont a apărut primul film artistic regizat de Marcel L'Herbier, o cantilenă (după definiția sa proprie) în negru și alb, intitulată *Rose France*. L'Herbier avea pe atunci douăzeci și nouă de ani. Parisul artistic, literar, boem și monden îl cunoștea bine. Tînărul și capabilul jurist și totodată poet, dramaturg și muzician, era unul din cei mai populari dandy ai capitalei Franței din „La belle époque". Presa relatase în repetate rînduri faptele sale romantice, încercarea de răpire a unei frumoase doamne din vila ei de la *Saint-Germain* și amănunte despre clubul fondat de el — „Esthétique" în care tineretul de aur dansa „la machiche", pe atunci foarte la modă. Dar adevărate minuni se povesteau despre locuința lui Marcel L'Herbier situată în Boulevard des Invalides la numărul 63; aceasta era decorată cu covoare negre, în tavan atîrna un păianjeniș de sticlă, iar lămpile de culoare portocalie creșteau în copaci artificiali.

Toate aceste extravaganțe au luat sfîrșit în august 1914

Marcel L'Herbier s-a trezit în armată. Încorporat inițial la infanterie, apoi la artilerie, „aterizează" finalmente la secția cinematografică militară. Pentru armată, în scopuri propagandistice realizează primul său film artistic, pe cont propriu. Autoritățile militare îi acordă, ce-i drept, permisele necesare și chiar un modest ajutor, dar armata franceză nu putea suporta costul unui film cu actori, realizat în studio, și cu atît mai mult costul decorurilor și al costumelor. Iar fără toate acestea tînărul estet, admirator al lui Oscar Wilde, nu înțelegea și nu vroia să realizeze nimic. Debutantul a fost atunci ajutat de bogatul mecena Léon Gaumont, care i-a pus la dispoziție platourile de filmare și un colectiv de tehnicieni. Așa s-a născut *Rose France*.

Părintele spiritual al acestui film a fost poetul francez Charles d'Orléans, care fiind prizonier în Anglia, a scris o baladă de dragoste pentru o frumoasă necunoscută. Istoricul Michelet a descoperit că ținta suspinelor de dragoste nu era nici un fel de burgheză sau nobilă în carne și oase, ci pur și simplu Patria — Franța, după care tînjea poetul. În scenariu, poetul francez este înlocuit cu un invalid de război american, aflat în convalescență pe Coasta de Azur.



Filmul a fost primit foarte rece de public și entuziast de iubitorii artei cinematografice, în special de Louis Delluc, care a scris în recenzia lui: „Iată o operă în care totul, de la început și pînă la sfîrșit, este artă... *Rose France* are fluiditatea unei poezii... S-a născut o operă de o imensă valoare, unică în genul său..."

Așa a început drumul cinematografic al lui Marcel L'Herbier.

Léon Gaumont, care a apreciat talentul tînărului regizor, a încheiat cu acesta un contract pe doi ani, cu condiția să înceapă un film comercial, adaptarea pe ecran a unei piese a lui Henri Bernstein, pe atunci scriitor la modă. Drumul sinuos între arta pură și comercialism îl vor persecuta pe Marcel L'Herbier de aici înainte. În anumite perioade, fertile și fericite, va predomina artistul, în altele — negre și triste — va avea cuvîntul talentatul profesionist care își oferea serviciile unor patroni hrăpăreți. Creatorul lui *Rose France* realizează operele sale cele mai de seamă, foarte reprezentative pentru școala cinematografică franceză, în perioada filmului mut, numită deseori impresionism cinematografic. Astfel apar succesiv *Eldorado* (1921), *Don Juan și Faust* (1922) *Inumana* (1923), *Decedatul Mathias Pascal* (1925) și *Banii* (1928). Fiecare dintre filmele menționate trezește o senzație explicabilă în lumea artistică, pentru că în fiecare dintre ele poate fi admirată măiestria cu care se servește creatorul de limbajul filmic, bunul gust cu care compune imaginea și excelenta alegere a colectivului de colaboratori.

Din perspectiva anilor i se reproșează lui L'Herbier o tendință spre forme puțin artificiale și diferite bizarerii stilistice.

Filmele regizorului francez provocau inevitabile imnuri de laudă din partea criticii și erau primite cu rezervă, dacă nu chiar cu repulsie, de către spectatori. Atunci *Dr. Jekyll* se transforma în *Mr. Hyde* și îi salva existența cu ajutorul unor creații pe gustul publicului, cel mai adesea melodrame. Am putea, și chiar trebuie, să punem întrebarea — oare aceste filme bune și lăudate de conducătorii artei cinematografice, erau într-adevăr bune? Răspunsul la această întrebare nu este simplu.

În natura artistului dăinuiau unele contradicţii, unele conflicte lăuntrice.

Admirator al lui Wilde, adept al artei rupte de realitate şi de cotidian, el înţelegea că cinematograful este guvernat de alte legi, că într-un anumit sens este o antiartă. El a scris despre acest lucru încă din anul 1917, demonstrînd că filmul reflectă realitatea în adevărul ei, dezbrăcată de orice iluzii, şi adevărata dramă cinematografică se ascunde numai în gestul uman arătat pe ecran, iar dragostea absolută — în lacrimile de pe ecran. El cerea chiar să se renunţe la ilustraţia muzicală şi să se suprime inscripţiile de pe filme, pentru că aceste legături cu muzica şi literatura răpeau din puritatea stilistică a filmului.

Aceste premise teoretice nu se reflectau întotdeauna şi în practică.

L'Herbier încerca prin toate forţele şi toate mijloacele să înnobileze cinematograful, să-l asemuiască cu „arta adevărată". O tendinţă foarte normală de altfel, dacă luăm în consideraţie că în afara cîtorva persoane, nimeni nu lua filmul în serios şi nu vedea în el o manifestare artistică, ci doar o distracţie ieftină şi îndoielnică. De aceea la L'Herbier fiecare imagine este îngrijită iar plastica joacă un rol esenţial în compoziţie. De aceea s-a şi străduit să dea operelor sale o compoziţie muzicală, simfonică, văzînd în diferitele secvenţe nişte corespondenţe cu scherzo, andante sau largo. De aceea, în sfîrşit, solicita colaborarea celor mai buni plasticieni, încredinţînd de exemplu lui Fernand Léger crearea unor decoruri cubiste pentru filmul *Inumana*. Cît despre subiecte — pentru el nu exista nici unul prea dificil sau prea ambiţios. Cinematograful trebuia să devină un mijloc de a exprima nu numai sentimentele dar şi gîndurile, un limbaj al artiştilor şi filozofilor.

În *Eldorado* imaginile capătă graţia şi delicateţea maeştrilor impresionişti ai penelului. Despre *Inumana*, criticul de artă Alfred Loos a scris că după ce-l vezi ai impresia că ai asistat la naşterea unei arte noi. În adaptarea romanului lui Pirandello *Decedatul Mathias Pascal*, L'Herbier a reuşit să surprindă nu numai spiritul acestei cărţi foarte italieneşti, dar ceea ce era mult mai greu — atmosfera peisajului italian. Lucrul cel mai anevoie a fost poate nu numai transpunerea pe ecran, dar şi contopirea într-un singur tot a două legende — cea despre Don Juan cu cea despre Faust. René Clair, pe atunci critic cinematografic, a judecat sever acest film, considerînd că în stadiul actual (anul 1925) cinematograful nu poate să exprime gînduri şi să rămînă totodată o artă vizuală. În versiunea ecranizată se pierd şi se denaturează toate amintirile literare. Dar acelaşi René Clair a recunoscut în *Don Juan şi Faust* o capodoperă a tehnicii şi îndemna pe toţi să se ducă să vadă acest film dacă vor să se convingă pe ce culmi de frumuseţe poate ajunge fotografia mobilă. Iar în sala cinematografului „Gaumont Palace" unde a avut loc premiera festivă, un tînăr îşi împărtăşeşte impresiile unui vecin de scaun: „Pentru mine acest film este ca un adevărat trăznet, ştiu acum că mă voi ocupa de regie."



Gaby Morlay şi Jacques Catelan în filmul de tristă faimă pentru autorul său, Antanta cordială.

Acest tînăr nu era altul decît Jean Renoir.

Perioada sonorului a făcut ca totul să vireze cu 180°

Marcel L'Herbier, spre deosebire de alţi creatori de avangardă, nu era adversar, ci adept al revoluţiei sonore. Încă din 1929 el scria:

„Chiar dacă lui Chaplin îi place sau nu, sunetul trebuie să vină, şi dacă vine, va rămîne. Întoarcerea la cinematograful mut ar fi egală cu abandonarea cailor putere pentru caii vii şi a pianului pentru clavecin..." Dar această schimbare nu a fost atît de favorabilă pentru maestrul celei de a zecea muze. Au venit ani grei, mediocri. Unul după altul apăreau pe ecrane filme slabe, neînsemnate, sau chiar de-a dreptul proaste, sonore şi vorbite, realizate de Marcel L'Herbier. Nici chiar autorul nu-şi făcea vreo iluzie în ce priveşte valoarea lor. Anii 1928—1938 au fost ani de supunere şi de lipsă de şansă, ani în care ghinionul l-a urmărit la fiece pas, chiar şi atunci cînd se părea că subiectul promitea ceva interesant. „Aceştia au fost pentru mine ani de exil..." — spune L'Herbier.

Se părea că Marcel L'Herbier va aparţine de aici înainte trecutului,

că opera lui trebuie în mod definitiv şi iremediabil trecută la capitolul pierderi. Ce mai puteam aştepta de la regizorul care a adaptat pe ecran melodramele lui Henri Bataille sau romanele lui Gaston Leroux, sau a creat mari (ca dimensiuni şi timp de proiecţie) cronici istorice, ca de pildă filmul închinat prieteniei franco-engleze, *Antanta cordială*? Poate că dacă nu ar fi fost războiul şi ocupaţia hitleristă la Paris, L'Herbier ar fi rămas ceea ce era în anul 1939 — un regizor meritoriu, dar lipsit de farmec şi de imaginaţie, căruia i se poate încredinţa realizarea unor comenzi oficiale. Condiţiile grele şi sentimentele patriotice au trezit talentul său de creator autentic de filme. În anul 1942 apare pe ecranele pariziene fermecătorul film intitulat *O noapte fantastică*. Iniţial filmul trebuia să poarte titlul *Mormîntul lui Méliès* prin analogie cu compoziţia lui Ravel intitulată „Le tombeau de Couperin". După cum Ravel aducea un omagiu vechiului maestru al muzicii franceze, l'Herbier dorea să cinstească memoria părintelui cinematografiei. Să cinstească memoria lui şi să reînvie tradiţiile franceze ale cinematografului lui Méliès, minunat, surprinzător şi fantastic.

După eliberarea Franţei, pe L'Herbier îl paşte din nou ghinionul.

A fost de acord, de pildă, să realizeze pentru o firmă italiană *Ultimele zile ale oraşului Pompei* pentru că i s-a promis ca mai tîrziu să adapteze pentru ecran romanul lui Julien Green „Adrienne Mesurat". Dar producătorul nu şi-a respectat obligaţiile luate iar în filmografia lui L'Herbier a rămas, ca o urmă de neşters, un film foarte prost, nu se ştie a cîta versiune cinematografică a best-sellerului lui Bulwer Lytton. În anul 1953 mai realizează o comedie fără nici o semnificaţie *Tatăl domnişoarei*.

Şi cu aceasta s-a terminat?

Nu, începe un capitol nou. L'Herbier a început să se preocupe de televiziune, pe care o denumeşte *a patra dimensiune a cinematografului*". Activează ca preşedintele comisiei de programe ale televiziunii franceze şi — ceea ce este foarte important — ca autorul excelentelor antologii din domeniul artei şi filmului şi a transmisiilor culturale model. Maestrul filmului de altădată îşi dă seama perfect de marea misiune social-culturală a televiziunii. În afară de aceasta, L'Herbier se ocupă de educarea

unei noi generaţii de creatori de filme. În anul 1943 a proiectat şi a fondat Institutul de Inalte Studii Cinematografice. Pînă în ziua de astăzi este preşedintele lui, iar de zece ani este preşedinte de onoare al Centrului Internaţional al şcolilor de film şi televiziune. Este animatorul şi pionierul învăţămîntului cinematografic. Încearcă să insufle tinerilor entuziaşti ai artei cinematografice credo-ul lui, tot atît de actual astăzi ca şi acum douăzeci de ani cînd a scris:

«Filmul fiind o artă a realităţii este o artă revoluţionară. O artă a maselor. O artă care se creează prin efortul unui colectiv, pentru toţi. Este arta „omului obişnuit", arta tuturor».

Jerzy TOEPLITZ



O noapte fantastică **cu Fernand Gravey, filmul ce avea să demonstreze talentul de creator autentic al lui Marcel L'Herbier.**

INGRID BERGMAN

cea de ieri şi cea de azi

O pălărie albă cu boruri mari văzută din spate şi filmată de aproape, o mînă înmănuşată care se ridică înspre semnalul de alarmă al compartimentului şi sala murmură: „Ingrid Bergman"! Cu murmurul acela publicul îşi demonstrează adesea memoria cinematografică, dar şi recunoştinţa faţă de o vedetă care l-a obligat să aibă memorie cinematografică. Se spune Ingrid Bergman şi asta înseamnă *Ştrengăriţele, Intermezzo, Casablanca, Testamentul, Lumina de gaz, Arcul de Triumf* şi încă multe alte filme pe care nu le-am văzut. Mai înseamnă o anume figură, nici rotundă, nici prelungă, dar cu liniile dulci şi armonioase, un anume fel de a zîmbi — uneori doar cu ochii — o figură ciudat frumoasă degajînd un aer de fermitate dulce care ştie şi să se supună, un aer de sinceritate, de naturaleţe nejucate, ci aparţinînd liniilor feţei, zîmbetului, încruntărilor. Mai înseamnă o anume prezenţă plină de un farmec straniu şi pătrunzător, un farmec difuz care nu se poate pune niciodată pe seama unui detaliu şi vine din tot întregul acestei femei înalte, fără rotunjimi agresive, fără ambiţii de sex-appeal, cu feminitatea concentrată în privire şi în acele elanuri de adolescentă îndrăgostită care o făceau deodată să pară mignonă şi neajutorată chiar şi lîngă Charles Boyer.

Se spune: Ingrid Bergman. Şi asta aminteşte un anume gen de femeie a ecranului anilor 40—48: caldă, calmă, pozitivă, cu picioarele pe pămînt şi capul în nori, tandră şi sentimentală cu surdină, inteligentă numai atît cît trebuie, cu pasiunile mocnite adînc şi manifestate total şi „o dată în viaţă", dar şi cu o doză de optimism, echilibru şi putere de regenerare nemăsurate. Genul acela de femeie care trebuia să ţină în echilibru balanţa cu tot felul de idealuri şi etern-femininuri fatale şi distructive, idealuri trecute de pe ecran în viaţă şi viceversa. Ingrid Bergman era un idol fără urmaşi, fără imitatori. Pentru că există o vîrstă la care visăm mai degrabă să stîrnim cataclisme decît să facem linişte într-o odaie în care doarme cineva. Or, Ingrid Bergman era un idol pozitiv. Nu se bătea nimeni pentru onoarea ei, nu făcea ţăndări inimile mai multor bărbaţi dintr-o dată şi nici nu figura fotografiată sexy într-o cabină de autocamion. Fetele se pieptănau ca Alida Valli, îşi sugeau pometţii ca Greta Garbo sau vibrau nările ca Marlene Dietrich. Imitau adică tot ce era la suprafaţa unei personalităţi artistice, coaja. Ingrid Bergman îşi purta figura ei de-acasă şi asta nu se poate imita în vecinilor.

O a doua Garbo! O a doua Davis!

Suferim cu toţii de mania comparaţiilor. Cutare seamănă cu cutare, X este replica lui Y şi, de foarte multe ori, numai pentru că X a avut ghinionul să se nască nişte ani mai tîrziu decît Y. „Ingrid Bergman este o a doua Greta Garbo" s-a spus. A doua, de ce? Pentru că Garbo s-a lansat prima, probabil, pentru că o altă explicaţie nu există. Ce asemănări se pot găsi între frumuseţea compusă fatal, între aerul de iceberg majestuos şi înfăţişarea nefăcută, simplă şi vibrantă a Ingridei Bergman? Statura înaltă? Locul de naştere comun? Temperamentul nordic? Temperamentul nordic, să zicem. Dar Ingrid Bergman a fost comparată şi cu Bette Davis. Cu acel monument viu de impetuozitate şi nervozitate, cu acel temperament de vulcan în erupţie! Ingrid Bergman şi Bette Davis. Ingrid Bergman şi Greta Garbo. Ingrid Bergman, o a doua Garbo şi o a doua Davis. De ce o fi atît de greu de înţeles că acest „ a doua" nu se mai poate. Că există ceva fundamental, care va deosebi veşnic o Garbo de Marlene Dietrich, o Dietrich de Ingrid Bergman şi pe Bergman de Bette Davis. Ceva numit convenţional personalitate, dar care înseamnă tot: structură intimă, temperament, talent, echilibru interior între toate datele unei personalităţi, slăbiciune şi forţă, gingăşie şi duritate, profunzime şi superficialitate, fel de a gîndi bucuria sau tristeţea, fel de a-şi reprezenta noţiunile de bine şi rău, frumos sau urît. Niciodată Ingrid Bergman nu va putea zîmbi ca Bette Davis şi asta nu numai din pricina conformaţiei buzelor, ci mai cu seamă din felul în care este dictat dinăuntru acel zîmbet sau din felul în care înţelege ea, Ingrid Bergman, acel zîmbet şi rolul lui într-o scenă sau alta. Nimeni nu poate fi comparat cu nimeni, în afară de sine însuşi.

Ingrid Bergman cea de ieri şi cea de azi

Ingrid Bergman pe care o ţineam minte din *Lumină de gaz* sau *Casablanca* era o frumoasă stra-



INGRID BERGMAN cea de ieri şi cea de azi

nie, care în *Lumina de gaz* juca dumnezeeşte o scenă de falsă nebunie, după ce tot filmul jucase o reală pierdere a facultăţilor mentale. Ţineam minte acea Ingrid Bergman cu privirea pustie şi mîinile tremurînde, nu de tot sigură pe ea, nu perfect convinsă că nu s-ar putea şi mai bine, care reuşea să ţină piept unui alt idol al ecranului, Charles Boyer. Mai ţineam minte o Ingrid Bergman foarte tînără, pentru care Humphrey Bogart în *Casablanca* consuma cantităţi uriaşe de alcool şi tutun... Şi rămăsesem în general cu imaginea unei Ingrid Bergman la vîrsta aceea la care nici cel mai răuvoitor obiectiv nu poate găsi reproş unui obraz de femeie. Ingrid Bergman cea de astăzi este o actriţă nouă parcă, din care respiră siguranţa, convingerea că ceea ce face aşa trebuie făcut. O Ingrid Bergman pe care se vede că ştie „cum" să zîmbească perfid, „cum" să-şi piardă capul pentru o clipă, „cum" să urască, „cum" să se umanizeze. Care ştie cînd să triumfe cu un zîmbet subţire şi cînd cu un hohot nesfîrşit, sufocant. Cînd să plîngă în ea, lăsînd să se vadă la suprafaţă o abia perceptibilă tremurare de pleoape şi cînd să lase lacrimile să-i umple ochii. Este o Ingrid Bergman nouă într-adevăr, care ştie tot despre ea şi despre ceea ce poate spune cu şi prin persoana sa. Ingrid Bergman s-a îmbogăţit cu acea vîrstă la care nu mai ai chef să te joci „de-a ceva", ci vrei şi încerci să pipăi şi să apuci emoţiile adevărate, pasiunile adevărate, durerile şi bucuriile adevărate. Vîrsta aceea la care obrazul de piersică şi-a jucat rolul şi a ieşit din scenă şi rămîne să se vadă dacă dincolo de coaja aceea catifelată carnea era dulce sau amară.

Sigur că Ingrid Bergman cea frumoasă, pentru care Humphrey Bogart se îmbată atît de crunt în *Casablanca*, Ingrid Bergman cu surîsul plin şi rotund, aceea care reprezenta pe ecran farmecul frumuseţii robuste şi poezia profundă şi misterioasă a temperamentului nordic, nu mai există. Violenta doamnă Karla Zahanassian din *Vizita* nu poate să aibă nici o legătură cu obrajii de piersică şi zîmbetul din ochii unei actriţe numită Ingrid Bergman. Nu mai există la drept vorbind nici genul acela de femeie cu capul în nori şi picioarele pe pămînt care i se potriveau atît de bine. Ingrid Bergman şi-a părăsit genul înainte ca genul s-o părăsească pe ea. Şi l-a părăsit mai demult şi în lipsa noastră, pentru că n-am văzut-o nici în *Stromboli*, nici în *Ioana d'Arc pe rug*, nici în *Anastasia*, nici în *Elena şi bărbaţii* şi nici în *Vă place Brahms?* Ne-am pomenit deodată pe ecrane cu această nouă Ingrid Bergman îmbrăcată în alb, şi în acea imagine care ne-o arăta pentru prima oară din cap pînă-n picioare şi din faţă, Ingrid Bergman părea să fie tot aceea pe care o ştiam noi. Poate, puţin altfel machiată.

Eva SÎRBU



Dura şi complicata doamnă Zahanassian...



... poartă totuşi trăsăturile straniu frumoase ale Ingridei Bergman...



... machiajul e doar puţin altul.

„Niciodată nu am lucrat pentru bani sau numai pentru succes de public. Scopul meu principal a fost întotdeauna să realizez ceva valoros din punct de vedere artistic".

INGRID BERGMAN

bio-grafie și filmo-grafie

Născută la Stockholm, 29 august 1915. Urmează Școala de artă dramatică și apare pentru prima dată pe ecran la 20 de ani. Se afirmă foarte repede în patrie ca una din cele mai remarcabile actrițe ale noii generații. În 1938 toarnă un film în Germania, după care se va muta la Hollywood unde va fi consacrată star de prima mărime.

Printre filmele cele mai importante: Intermezzo (1937), Poveste de dragoste (1939), Pentru noi bat clopotele (1943), Notorious (1946), Casablanca (1942), Lumină de gaz pentru care obține Premiul Oscar, în 1944, Arcul de Triumf (1948), Stromboli (1950), Europa'51 (1951), Ioana pe rug (1954), Elena și bărbații (1954), Anastasia pentru care a obținut în 1956 pentru a doua oară Premiul Oscar și Vă place Brahms ? (1962).



Fără machiaj și fără doamna Zahanassian: pur și simplu Ingrid Bergman într-o fotografie oarecare, alături de fiica ei, Pia Lindstrom.



cinema

PRIM PLAN

Ilarion Ciobanu

Anul, luna, ziua nașterii: 1931, octombrie, 28. Școala elementară și-o face la Constanța unde își petrece și adolescența, încercînd tot felul de existențe. Lucrează ca săpător, ca hamal în port, ca dulgher; pe mare și pe Dunăre ca pescar sau marinar; se întoarce pe uscat unde se califică șofer; devine redactor la un ziar de șantier și în 1951 este trimis la București la *„Facultatea muncitorească"* pe care o absolvă în 1953. Încearcă să urmeze Geologia, Geografia, Mecanica navală, dar nu reușește să se pasioneze cu adevărat pentru nici una din aceste facultăți și renunță. În 1958 un prieten îl convinge să dea examen la Institutul de teatru unde și intră în același an. În 1960 este chemat să joace în *Setea*. Urmează apoi: *Poveste sentimentală* (1961), *Cinci oameni la drum* (1962), *Cartierul veseliei* (1964), *Procesul alb* (1965), *Răscoala* (1966), *Vremea zăpezilor* (1966).

PĂREREA DUMNEAVOASTRĂ DESPRE:

TALENT :
Ceva care se poate dezvolta prin muncă, cu condiția să-l ai din naștere.

EXPERIENȚĂ :
Este de neinlocuit. Cel mai mare talent are nevoie în primul rînd de experiență de viață... După mine un actor ar trebui să devină actor numai după ce a trăit cinci ani de experiențe.

POPULARITATE
Popularitatea este necesară, deși nu-mi place, mă jenează și mi se pare a fi ceva fals.

DESPRE DUMNEAVOASTRĂ :
Ca persoană particulară sînt cam impulsiv, lipsit de pondere și de înțelepciune. Cam repezit. Ca actor, cred că nu mi-am exploatat tot potențialul nativ.

DESPRE ROLUL DIN RĂSCOALA :
E un rol frumos, pasionant. Petre Petre are ceva teluric în el și asta îi dă măreție lui și celor pe care îi reprezintă. Petre Petre e o sinteză, cuprinde în el toată țărănimea și cred că de asta mi-a plăcut atît de mult să-l joc.

GENUL DE FILME PREFERATE CA SPECTATOR?
Filmele grave, cu teme grave, cu probleme. Dar văd cu mare bucurie și filme polițiste bune, bine făcute.

CA PROFESIONIST :
Tot cele cu tematică serioasă, deși poate aș încerca o comedie, să văd ce-ar putea să iasă.

ACTRIȚA PREFERATĂ:
Maria Schell, Giulietta Masina.

ACTORUL :
Spencer Tracy, Jean Gabin.

REGIZORUL:
Italienii... Fellini, Antonioni. Mureșan și Drăgan dacă e vorba de ai noștri.

PREFERINȚE ÎN MATERIE DE LITERATURĂ:
Jack London, Hemingway.

POEZIE :
Eminescu, Esenin.

MUZICĂ :
De tot felul. Muzica e frumoasă indiferent de formă, populară, cultă...

PASIUNILE MARI :
Marea... mișcarea... sportul. Încolo n-am decît subpasuni: lectură, filme, muzică. Mi-ar place să călătoresc mult, dar nu cu avionul, ci pe apă.

E. S.

ci ne ma

CRONICA CINEMATECII

Nibelungii

lui Fritz Lang sînt o operă din acelea care niciodată n-o să pară învechită, depăşită (deşi turnată în 1924 şi ulterior sonorizată cu muzică de Wagner). Nu ştiu ce a vrut Lang. Ştiu însă ce a obţinut. Legenda Nibelungilor nu este un episod de istorie foarte depărtată; şi nici basm nu este. Căci aici participarea este mai deplină decît aceea a omului emoţionat de o poveste. În viziunea lui Lang, *Nibelungii* sînt o stare sufletească, sînt sentimentul de „etwas legenderhaftes", concretizat în frumuseţe plastică şi în monumentalitate. Castelul, pădurea, scara de la intrarea catedralei sînt poate un record al cinematografului în materie de întindere, de imensitate în spaţiu (impresia de imensitate o dă mai ales faptul că imaginea e pe ecran normal. Cinemascopul şi derivatele sale *întind* imaginea şi ne fac să ne sucim capul cînd la dreapta, cînd la stînga. Numai ecranul normal ne dă imensitatea ca un bloc, prinsă dintr-o singură ochire).

Toate sînt decor, cum remarcă Sadoul, căruia nu-i scapă nimic. Fiţi siguri că s-ar fi găsit în natură păduri tot atît de uriaşe. Dar aici trebuia să se dea peisajului un uşor aspect de decor. Căci la aceşti semizei totul este solemn, toate au ceva de ceremonie şi aparat. Nişte pomi adevăraţi n-ar fi părut atît de adevăraţi, căci n-ar fi contribuit la majestatea regală a tuturor acţiunilor acestor semizei. Este permis a ne prăpădi de rîs cînd citim pe criticii care spun că *Moartea lui Siegfried* (partea I, pe care o vedem acum), exprimă prăbuşirea celui de-al doilea Reich, iar partea a doua (*Răzbunarea Kriemhildei*) este venirea la putere a lui Hitler. Sau că regele gnomilor, răpus de Siegfried, personifică, graţie nasului său acvilin, neamul evreiesc exterminat de nazişti. Repet. Ceea ce a reuşit Lang să zugrăvească în imagini şi mişcare este sentimentul legendei, sentimentul nostru, chiar dacă nu sîntem nemţi. Pentru că povestea însăşi se preta mai bine ca altele, deşi poate că există în folclorul mondial vreo *saga*, vreo *chanson de geste* care să se preteze încă şi mai bine. Nu ştiu. Ştiu doar că deşteptarea în mintea noastră a măreţiei legendei a fost realizată de Lang cum nimeni altul n-a reuşit s-o facă (pînă acum, bineînţeles).

Filmul aparţine erei greşit zise mute. Cred că dacă un cineast ar repeta, cu vreo altă epopee, experienţa lui Lang, va trebui să recurgă din nou la defunctul film mut. În aceste eroice întîmplări, cuvintele sînt puţine; sînt eliptice şi lapidare ca o poruncă dată de zei. Acestor comenzi le şade bine să fie mai degrabă afişate decît proferate. Ele-s de acelea ce se *tipăresc* pe mintea celor ce trebuie să le execute cuprinsul. Personajele din *Nibelungi* nu *tac*, ci pur şi simplu *fac*. Asta adaugă la acea alură de *destin solemn* pe care o are fiecare din fapte. În sfîrşit, caracterul de supraoameni e redat plastic şi prin faptul că personajele sînt, ca făptură fizică, atît de deosebite între ele, încît fiecare pare că vine dintr-o altă lume decît ceilalţi.

Repet. Nu ştiu dacă Lang a vrut toate aceste magnifice efecte. Şi, de altfel, mi-e egal. Important e că acele efecte le-a atins.

Mitry, savantul autor al Dicţionarului Cinematografic Larousse, aruncă, aşa, uşurel, într-o paranteză: („căci a îmbătrînit, spre deosebire de atîtea alte opere ale lui Lang").

Nu ştiu care sînt acele *alte* opere ale lui Lang, Ştiu însă numai că *Moartea lui Siegfried* nu numai că nu s-a învechit, dar mai ştiu şi că nu va îmbătrîni niciodată.

Sînt un evadat

(*I am a fugitive*) a fost făcut de Mervyn Le Roy în 1932. la începuturile vorbitorului, şi dacă ni se va spune că a fost turnat în 1966, vom avea dreptul să credem. Pentru două motive. Întîi pentru că tehnic vorbind, nu are nimic demodat (1966 nu înseamnă acrobaţie operatoristică cu orice preţ, nici flash-back pînă la leşin, nici cadru-secvenţă à la Hitchcock).

Al doilea motiv este actualitatea vie a temei precum şi adîncimea ei filozofică (coeficientul de adîncime morală este direct proporţional cu coeficientul de contemporaneitate).

Povestea e simplă şi scurtă. Un tînăr (Paul Muni) e condamnat pentru o crimă pe care nu o comisese. Prin nişte eforturi imense, izbuteşte să evadeze. Prin nişte eforturi încă mai mari, căci consistă din muncă, destoinicie, perseverenţă, ajunge să se impună şi să devină indispensabil întreprinderilor pe care ajunge să le conducă. Se impune de asemenea prin bunătate şi conduita sa totdeauna foarte umană. Dar, vai, vechiul său secret se descoperă. Şi pierde iarăşi totul, deşi întreg oraşul unde el era adorat, face toate demersurile pentru o graţiere. Încercările eşuează, şi el este din nou aruncat în mizeria vagabondajului. Este un caz tipic de conflict între mentalitatea mecanică a guvernelor reacţionare şi gîndirea dialectică a populaţiei. Pentru că morala rigidă a biruit, pentru că nu s-a ţinut seama că în caz de unanimitate populară dreptatea este de această parte, victima va fi moralmente ucisă a doua oară pentru vechea faptă pe care nu o săvîrşise niciodată...

Într-un film american toţi, mic şi mare, joacă impecabil. Dar natura acestei tragice poveşti face ca ea să fie purtată aproape numai pe umerii unuia singur: Paul Muni, care în acest film are poate cea mai impresionantă performanţă din cariera lui (ceea ce nu e puţin spus).



Sanjuro, un film foarte original nu prin procedee ci prin conţinutul său psihologic.

Nopţi albe

Faptul că acţiunea nu se petrece la Petersburg, ci într-un oraş italian care are şi el poduri şi apă, şi felinare care luminează tot atît de bine ca soarele de miezul nopţii, toate acestea nu schimbă cu nimic subiectul tras din patetica întîmplare povestită de Dostoievski. Afară de asta, Luchino Visconti a ecranizat acestea, ca să zicem aşa, corect. Iar cei trei protagonişti, Marcello Mastroiani, Maria Schell şi Jean Marais joacă, şi ei, fără greşeală. Cusurul este altul, anume că Pîrîiev a ecranizat şi el aceste *Nopţi albe* cu Marcenko şi Strijenov; şi cine a văzut această capodoperă nu mai poate admite o altă încercare. Încercarea s-a produs. Şi este o distanţă ca de la cer la pămînt. Nu ştiu ruseşte. Dar Marcenko vorbea astfel încît la fiecare „alineat", prin simpla schimbare muzicală a debitului, ştiam pe ce nouă ordine de idei se angaja, şi pricepeam fiecare cuvînt. Puteam traduce fiecare — nu cuvînt, ci *sunet* — rusesc într-o vorbă românească. Afară de asta, imaginile vizuale evocate de eroină erau de zece ori mai multe decît acelea din filmul lui Visconti. Apoi în Dostoievski (şi în filmul lui Pîrîiev) personajele aveau, toate trei, ceva fantasc, fiecare altfel. În filmul lui Visconti, el nu e un visător, ci un simplu băiat de treabă, iar ea nu este o fiinţă cu sufletul plin de poezie, ci o simplă prostuţă amorezată.

Pentru cei care n-au văzut versiunea lui Pîrîiev filmul lui Visconti este interesant şi plăcut. Indiferent de Dostoievski.

Sanjuro

Operă a marelui regizor Kurosava, este un film foarte original, nu prin procedee, ci prin conţinutul său psihologic. Se petrece în plin ev-mediu, dar mentalitatea lui Sanjuro e foarte modernă. Îl vedem surprinzînd o şedinţă conspirativă a unor foarte tineri samurai care urziseră un complot menit să lovească foarte sus, pînă la şogun, poate chiar pînă la împărat. În contrast cu entuziasmul lor simplist (căci era lipsit de orice ideologie), îl vedem pe Sanjuro, samurai rătăcitor, fără patron feudal, fără pămînt, fără un ban, dar cu mintea ascuţită şi ironică. Este un boem, un visător, un zeflemist, şi în acelaşi timp un spadasin teribil, capabil să răpună patru adversari deodată. Dar după fiecare măcel, e furios că a ucis şi se răsteşte la cei care-l siliseră s-o facă. Îl siliseră, fiindcă numai astfel îi putea salva de la moarte. Obligaţia de a ucide avea deci ceva paradoxal umanitar. De asemeni foarte modernă e părerea lui despre rebeliunea acelor tineri. Nu dă, cum s-ar zice, nici doi bani pe ea, dar se amuză să-i ajute pe conspiratori. E un om făcut să poruncească altora. Este şef înnăscut. Nu poate rezista plăcerii de a da ordine altora. Şi o face nu ca un general, ci ca un diletant. Comenzile lui nu sînt date pe un ton marţial, ci pe un ton, aş zice, batjocoritor. Mereu le spune junilor săi preferaţi că ceea ce voiau ei să facă era lucrul cel mai idiot din lume. Junii samurai, ţîfnoşi din fire, se supără, sînt jigniţi, şi în plus îi declară net că ei nu admit să primească ordine de la el, după care, bineînţeles, îl ascultă orbeşte...

Rolul lui Sanjuro e interpretat de actorul Toshiro Nifune. Însăşi prezenţa lui fizică e interesantă, şi, repet, foarte modernă. Acest boem zeflemist şi sceptic este un bărbat frumos, dar şi foarte neîngrijit, nebărbierit, cu părul lăsat să crească (samuraii îşi rădeau geometric o parte din creştetul capului). Sanjuro toată ziua cască somnoros şi se scarpină. Niciodată nu vedem la el ifose. Totuşi are o prestanţă extraordinară, izvorîtă din superioritatea dispreţuitoare cu care priveşte viaţa. Îl amuză afacerile de rebeliune, răpiri, şiretlicuri şi contraşiretlicuri ale impetuoşilor şi prostănacilor băieţi. Iar pînă la urmă, se plictiseşte şi îi lasă. Trebuie să semnalez o fotografie şi un cadraj de o artă supremă.

D.I. SUCHIANU

ERATĂ. In cronica din numărul trecut s-a strecurat o eroare. Nu *Idiotul*, ci *Jucătorul* este de Autant-Lara; *Idiotul* e de Georges Lampion. *D.I.S.*

O PRODUCȚIE A STUDIOULUI CINEMATOGRAFIC BUCUREȘTI.



SCENARIUL: EUGEN BARBU, NICOLAE MIHAIL, MIHAI OPRIȘ

REGIA: DINU COCEA

MUZICA: MIRCEA ISTRATE.

IMAGINEA: GEORGE VOICU

DECORURI: NICOLAE TEODORU, FILIP DUMITRIU

INTERPRETEAZĂ: Ion BESOIU, Marga BARBU, Amza PELLEA, Elisabeta JAR, Toma CARAGIU, Fory ETTERLE, Al. GIUGARU, Ion FINTEȘTEANU, Fl. SCĂRLĂTESCU, Mircea SÎNTIMBREANU, Constantin GURIȚĂ, Elena BUHOCI, Marin MORARU.



HAIDUCII

Redactor-șef: Ecaterina OPROIU

Redactor artistic: Vlad Mușatescu
Prezentarea tehnică: Ion Făgărășanu

Redacția și administrația: București, Bd. Gheorghe Gheorghiu-Dej nr. 65

Tiparul executat la Combinatul poligrafic „Casa Scinteii" — București

Abonamentele se fac la toate oficiile poștale din țară, la factorii poștali și difuzorii voluntari din întreprinderi și instituții. Exemplarul 5 lei

41.017

nr 4
ANUL IV (40)
revistă lunară
de cultură
cinema
cinematografică